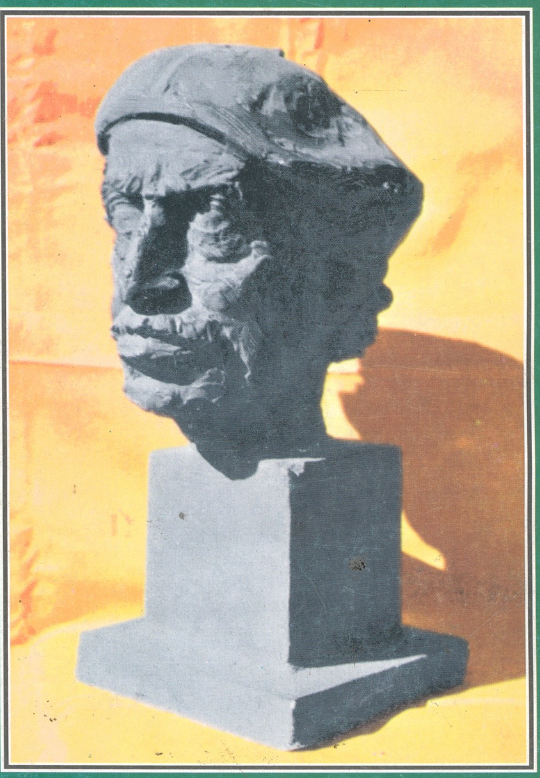
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



يناير ١٩٩٩
العدد ١٦١

توفيق الحكيم: هوّه أنا مجنون أقول كل اللى أنا عايزه/ العنصرية الصهيونية والثقافة العربية/ عبد الرحمن شكرى: من لى بأسماع تعى ما أقوله/ عاطف الطيب: «البرئ» وشجاعة الرقابة/ كشّاف أدب ونقد ٩٨/ مؤتمر الابداع فى جنوب مصر/ العطش الى يقين العطش .

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى/ يناير ١٩٩٩

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

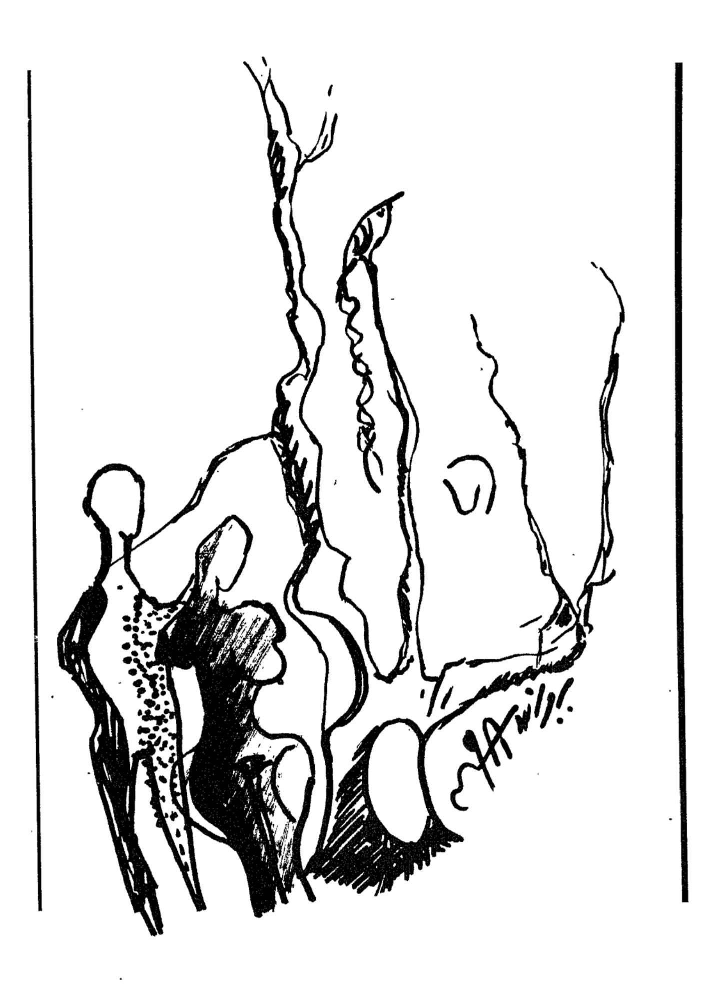
لوحات الغلاف: تمثال توفيق الحكيم لجمال السجينى
الرسوم الداخلية للفنان: يونس البحر

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى /
مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد ١/ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب/ "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٨/٢٩ / ٥٧٩١٦٢٧ / فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.
الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها
سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات



أ

أول الكتابة

أظن أن كل سؤال عن الهوية هو حامل لأزمة، فلا تسأل أمه نفسها من أنا إلا إذا كانت تواجه مأزقا كبيرا، ويصبح المأزق أشد تركيبا إذا ما قادتها الإجابة عن سؤالها إلى الماضى الذى تجرى إليه بحثا عن مستقبل..

أليس هذا وصفا لحالتنا أو يكاد؟ ألا نسأل كثيرا من نحن؟ ألا ترجع حركة سياسية واسعة بكاملها إلى الماضى بحثا عن المجد الضائع والتماسا لأمل فى مستقبل يعدنا به هذا الماضى ويكون مختلفا عما يقودنا إليه حاضرنا المزري..

حين فتحنا ملف دفاتر النهضة قبل ما يزيد على العام تصورنا أن أسئلته الكبرى سوف تدور أساساً حول النموذج المصرى لا تحللا من الروابط القومية العربية وإنما - فضلا عن الأسباب العملية - فإن بدايات النهضة قد تشكلت فى مصر أولاً، الشيء الذى لا ينفى أو يزيح روافدها العربية الأخرى الأصيلة ولكن اللاحقة للبدايات المصرية وهكذا كانت الاسهامات فى دفاتر النهضة حتى الآن مصرية... رغم أننا كتبنا لعدد من المفكرين العرب نطلب إسهامهم..

وها هو الباحث العربى السورى د. جمال الدين خضور يقدم مساهمته عن الهوية والمشروع النهضوى العربى" فيطرح سؤال المستقبل مباشرة، ويضع قضية النهضة فى سياقها المحلى والإقليمى والعالمى حول الهوية القومية وما بعد الحداثة وأفق المشروع النهضوى ليست ولن تكون موضع إتفاق خاصة حين يتحدث عن الهوية وكأنها معطى ثابت وعابر للأزمان والأمكنة وهو يخص الهوية العربية تحديدا بهذا التعريف ولا يستطيع أن يكبح غضبه "العروبى" لأن "محمد أركون" تحدث عن وجود لغة أخرى مقموعة فى المغرب العربى هى البربرية حتى لو صح أن أصولها عربية قديمة وهو ما يجمع عليه باحثون كثيرون ، إلا أنها تبلورت كلغة، وتبلور البربر كجماعة قومية اختلفت مواقف العروبيين ودعاة الوحدة القومية منها.. منهم من يرى "الحاقها" بالأغلبية حتى لو استدعى الأمر استخدام القوة وهو ما مارسه بالفعل صدام حسين مع أكراد العراق كجماعة قومية لها لغتها وتاريخها وهويتها التى لا يقلل من شأنها أنها تشكل أقلية .. ومنهم من يرى الاعتراف بخصوصيتها فى التعليم والثقافة .. ومنهم من يرى إدماجها ديمقراطيا...

ولم تتوصل الحركة التقدمية المتحررة من النزعات الشوفينية.. لم تتوصل بعد لصياغة مشروع للتعامل مع هذه الجماعات القومية فى الشمال الأفريقى والمشرق العربى وجنوب السودان، مشروع لا يقوم على الطمأنة الشكلية لهذه الجماعات بأن حقوقها فى إطار دولة الوحدة العربية المنشودة سوف تكون مكفولة، ولكن يتوفر له ما هو أكثر كثيراً من الوعد الحقوقى الذى أثبتت الممارسات الواقعية أنه لم يحترم إلا نادراء إن الجماعات القومية المختلفة فى الوطن العربى كانت تاريخيا ومازال روافد رئيسية لغنى وتنوع وإبداع

الحضارة العربية الإسلامية الشيء الذى لم يدرس بعد جيداً ولم تتوفر الأسس العقلانية والموضوعية لتطويره مستقلا كأحد أسس المشروع الديمقراطى العربى.

أما كون العربى يبقى محتفظا بهويته الثابتة عابرة الزمان والمكان أينما حل فأظن أن هذا يحتاج إلى نقاش ، ولن أخوض فى قضايا الصيرورة والتحول فلسفيا وإنما سأقدم تجربتى الواقعية ولعلها أن تكون شبيهة لتجارب شتى.

لى شقيق "سينمائى" يدعى "عطاء النقاش" سافر منذ ما يزيد على الثلاثين عاما إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليستكمل دراسته السينمائية لكنه لم يعد إلى مصر، وتزوج أمريكية من أصل أسبانى وأنجب واستقر كخبير فنى مدرب تدريبا عاليا فى إحدى شركات الكمبيوتر، حين زرته فى بداية التسعينيات وجدته ينطق الكلمات العربية بصعوبة، وقد تكونت عقليته بطريقة علمية وعملية خالصة أما أولاده فلا يعرفون كلمة عربية واحدة، وقد تكونوا ثقافيا فى المدرسة الأمريكية العامة أفلا تبقى عروبتهم هنا بيولوجية فقط أى علاقة دم؟ وأعرف أن هناك أسرا عربية مهاجرة تحرص على تعليم أبنائها لغة وطنهم وديانتهم مسيحية كانت أو إسلامية؟

ولكن حتى المعرفة الواقعية بهؤلاء تبين لنا أننا أمام شخصية منقسمة فى أفضل الأحوال، ولا نستطيع أن نقول ونحن مرتاحو البال أن "عطاء" وأولاده مايزالون يحملون الهوية العربية أو حتى أن هؤلاء المنقسمين على أنفسهم يجسدون الهوية العربية،

فى تصورى أن علينا أن ندرس مسألة الهوية كعلاقة وهو ما فعله بعض أفضل الإنتاج الثقافى الذى انشغل بهذه المسألة وربما نجد فى رواية أهداف سويف "فى عين الشمس" نموذجاً للدراسة.

المسألة الثانية التى لا أتفق فيها وأظن أن كثيرين غيرى يفعلون – مع الباحث الدكتور خضور هى التعميم الذى أطلقه على ما بعد الحداثة وتياراتها التى وسمها جميعاً بأنها أمبريالية فما بعد الحداثة شأنها شأن الحداثة ليست شيئاً واحدا، مثلما ولد التنوير والعقلانية الأوروبية والفكر الاشتراكى والشيوعى من رحم الحداثة ولدت الفاشية والعنصرية والنزعات الدينية المتعصبة والاستعلاء القومى والاستعمار ذاته.

صحيح أن موجه ما بعد الحداثة أطلقت مقولات "هنتنجتون" حول صراع الحضارات، و"فوكوياما" حول نهاية التاريخ وشيخوخة الثقافة، و"توفلر" حول الموجة الثالثة وأخذت توجه دراستنا للتاريخ والواقع توجيها ثقافيا بل وأنتجت على الصعيد السياسى الاقتصادى ما يسمى بالطريق الثالث أى بين الاشتراكية والرأسمالية الذى هو لا هذا ولا ذاك.

ولكن ما بعد الحداثة شأنها شأن العولمة هى نتاج موضوعى للتطور ولشروطه فى عصرنا، وكما أنتجت هذه الأفكار السابق الإشارة إليها تعبيرا عن الرأسمالية العالمية فى هذه المرحلة ، فإنها على صعيد آخر أنتجت أفكارا تقدمية مستقبلية على المستويات السياسية والأدبية والإبداعية وعلى صعيد التضامن الإنسانى بين الشعوب فأنطلق شعار عولمة التضامن فى مواجهة العولمة المالية

صحيح أن الوجه الآخر لما بعد الحداثة والعولمة لم يتبلور بوضوح بشأن وجهها الرأسمالي عابر القارات لأن امكانيات السيطرة والتراكم هي بأيدى الرأسمالية الاحتكارية الكثيرة كما نعلم سواء بتحكمها في رأس المال المالي أو الإعلام الجبار الذي يخدم أهدافها، أو تأثير هوسها الاستهلاكي المتوحش على تطلعات الشعوب والجماعات وطريقة بناء مثلها العليا. لكن هذه الشعوب والجماعات تختبر على جسدها الحى كل يوم الآلام والجروح والتشوهات والخواء الذى أحدثته الرأسمالية، وترد عليها بابتكار أشكال جديدة للمواجهة ومدارس جديدة في الفكر ترد الاعتبار للمهمش والمسكوت عنه وتضع الجزء حتى لو كان بالغ الصغر.. شعبا كان أو ثقافة فرعية أو أمة صغيرة - تضعه في المكان اللائق بإنسانية البشر بصرف النظر عن مكانته في التراتبية الطبقية والكونية التى نظمتها الرأسمالية وانطلقت على الصعيد الكونى حركات النساء والخضر والبيئة والسينما الشابة والأدب الجديد والنقد الجديد الذى يتجاوز التفكيك ليصنع مركبا طازجا جذريا في معاداته للرأسمالية وخلاقا في التعبير عن شوقه لتجاوزها، ونهضت الحركات الاشتراكية والشيوعية ذات المنطلقات الماركسية والماركسية اللينينية ناقدة متحررة من أسر القوالب والجمود، ترد الاعتبار أيضاً لدور ومقولات المناضل والمفكر الماركسى الإيطالى "انطونيو جرامشي" ولتأكيده على دور الثقافة والمثقف..

وتنظر بعيون جديدة لأفكار "فرانز فانون" وبابراك كارمال" واسهامات المثقفين الهنود والصين والسود وممثلي شعوب الأطراف في المنظومة الرأسمالية ومعارضتهم الجذرية لها ومازال الاسهام العربي في هذا الفيض الهائل من الإنتاج ما بعد الحداثي الناقد محدودا لأننا كما يصفنا "سمير أمين" ننتمي إلى العالم الرابع المهمش تهميشاً مطبقا ولأننا أيضاً مقموعون بالهرم البورجوازى الطفيلي من جهة والقوى الظلامية التغييبية من جهة أخرى كما يصف "خضور" الأمر.

وسوف نعتبر هذه المساهمة بداية لطرح مسألة النهضة عربيا لتبقى هذه الدفاتر مفتوحة في اتجاه بلورة المشروع العربي الجديد بمستوياته الفكرية والسياسية على السواء. وفى شهادة توفيق الحكيم - الوثيقة حول حرية الرأى والتعبير عنوان أولى على مأزق النهضة العربية "فالحرية مفقودة فهذا يرضى الحاكم، وهذا لا يرضى الحاكم وانتقلت المسألة إلى هذا يرضى المجتمع وهذا لا يرضى المجتمع.. يعنى أيه؟ المجتمع نفسه بقى رقيب على أشياء، ويشعر أنه غاضب لأشياء.. رجال الدين.. الحراس عليه.. يعرفوا ماهى الصيغة التى تعجب الله.. لأن الله هنا هو الحاكم بتاعهم..."

هكذا يحدد توفيق الحكيم الأطراف الثلاثة الفاعلة في قمع الحرية .. الحكام والمجتمع ورجال الدين...

وماتزال أمامنا معارك طويلة ومتشعبه للدفاع عن الحرية وصولا إلى ذلك "الجو المنعش" الذى تزدهر فيه..

ويحكى المخرج الراحل عاطف الطيب في الحوار الذى ننشره في هذا العدد قصة فيلمه المهم "البرىء" مع الرقابة التى لم يمارسها الموظفون الرسميون

وحدهم ولكن حصل تواطؤ بين بعض الجهات الرسمية ومنتجى الفيلم ولمن لايعرف، فيلم "البرىء هو أحد أهم أفلام السينما المصرية الجديدة يعرض الآن محذوفا منه عدد من المشاهد الرئيسية "لأنها فضحت بعض الأساليب القمعية التى تمارس.." وننشر الدراسة التى أعدها مركز عدالة العربى فى إسرائيل عن التمييز العنصرى ضد عرب ١٩٤٨ وهم العرب المنسيون الذين يشكلون ٢٠٪ من سكان إسرائيل ولكنهم بلا حقوق حيث تجرى ممارسة القهر القومى ضدهم لأنهم ليسوا يهودا.. أما الديوان الصغير فهو لشاعر تعرض للظلم فى حياته ومماته رغم أنه كان الرائد الحقيقى لمدرسة الديوان وقد تعلم منه كل من "العقاد" و"المازنى" وكان شعر عبد الرحمن شكرى "شعرا جديدا بل كان حدثا جديدا فى شعرنا المصرى الحديث..." كما يقرر الناقد الدكتور محمد مندور..

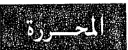
يحاول الزميل طلعت الشايب" أن يتوصل إلى إجابة حول أسباب انصراف جمهور القراء عن شكرى "رغم الجديد الذى جاء به، أو لعله بسبب ذلك الجديد الذى جاء به ولم يكن مهيئا له.. كان انصراف الجمهور عنه.." وهو ما أدى به إلى الحزن والانطواء.

وأصبحت أخشى الناس فى كل خطوة
وأفرق من داعى المودة إن دعا..

قبل سنوات نشرنا قصيدة للشاعرة جولبرى أفلاطون"، وفى هذا العدد ننشر لها قصة ونحن نجد أنفسنا مقصرين لأنها كاتبة شاعرة وقاصة حساسة وذات مقدرة على بناء عالم متماسك .. ولكنها للأسف الشديد - تكتب بالفرنسية .. ولولا مبادرة الصديقة "عايدة لطفى" لترجمة قصة ٢١ فبراير" المنشورة هنا لما عرفنا بوجودها، و ما قدر لنا أن نتعرف على هذه الروح الشعبية المحبة الفاتنة خلف الواجهة الأرستقراطية لنشأة وثقافة جولبرى الفرنسية وهى شقيقة الفنانة الراحلة "إنجى أفلاطون"، وقد فتحت لهما الثقافة العميقة باب الانخراط فى الحركة الشيوعية المصرية - كل بطريقتها .. وفتحت لهما أيضاً باب الإبداع الجميل.. نحن ننشر هذه القصة على وعد أن نبحث عن كل أعمالها الأخرى ونترجمها وننشرها تباعا، وسوف تعرفون بعد قراءة ٢١ فبراير.. أى روح حساسة وعطوفة ووطنية تكمن خلفها. أما حكاية العم شعلان" لقاسم مسعد عليوة فهى حكاية تنفتح على انطفاء المصابيح وأبواب السجن وتنغلق على دماء وأجساد ملقاة على بوابة السجن حيث القسوة والعنف وانسداد الأفق تلخيصا لعالم وحشى تبلله الدموع..

***

كل عام وأنتم بخير سوف يصلكم هذا العدد وقد بدأ العام الأخير قبل انقضاء القرن ، وسوف يكون عيد الفطر قد اقترب بعد أن استقبلنا شهر رمضان "المبارك" وقد أضاءت الصواريخ الأمريكية والانجليزية سماء بغداد بعد قصف وحشى.. فماذا بوسعنا أن نفعل.. هذا هو السؤال الذى يطرحه الجميع على أنفسهم .. كيف نخرج من نفق الهوان والإذلال.. وهل نملك القوة اللازمة هل نملك الإرادة... هل......





وثيقة

تسجيل نادر لتوفيق الحكيم:

هوّه أنا مجنون أقول اللى أنا عايزه



١ - فى عام ١٩٨٣ جاءت إلى القاهرة الباحثة السويدية "مارينا ستاج" لإجراء مجموعة من الحوارات مع عدد من المثقفين المصريين وجمع المادة اللازمة لأطروحة بعنوان "حدود حرية التعبير: تجربة كتاب القصة والرواية فى مصر فى عهدى عبد الناصر والسادات"، والتى حصلت بها على درجة الدكتوراه من جامعة "استوكهلم" فى سنة ١٩٩٣.

٢ - أثناء قيامى بترجمة الكتاب - صدر عام ١٩٩٥ عن دار شرقيات بالقاهرة - سلمتنى الباحثة ما لديها من وثائق وتسجيلات للاسترشاد بها، من بينها هذا الشريط المسجل عليه شهادة الكاتب الكبير الراحل توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) والتى لم تستخدم منها فى كتابها سوى عبارات قليلة.

٣ - هذه شهادة توفيق الحكيم كاملة كما سجلها بصوته - بعاميته الجميلة - فى مكتبه بجريدة الأهرام فى شهر سبتمبر ١٩٨٣ بحضور الروائى نجيب محفوظ الذى كان يوجه الكلام له.

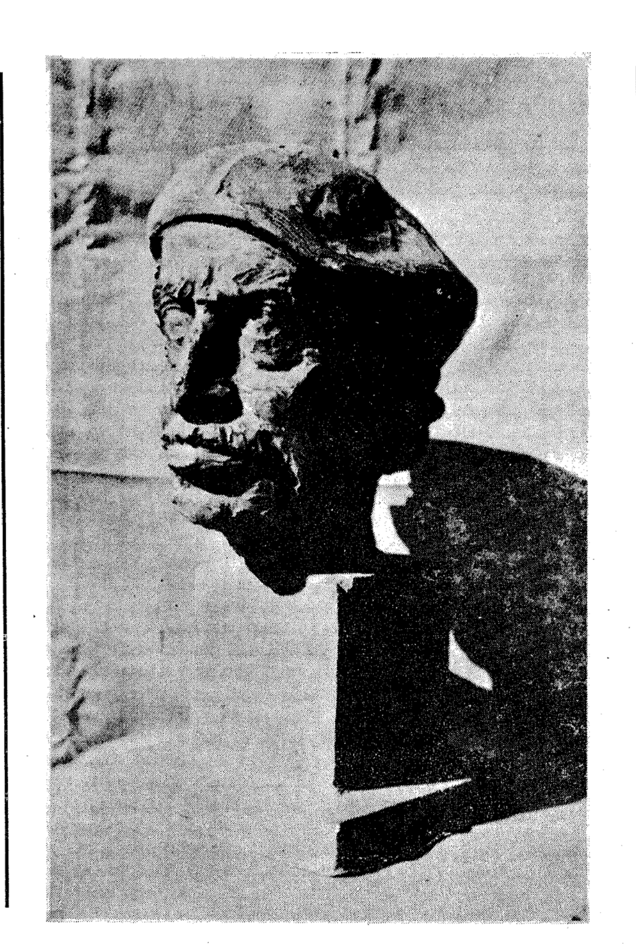
طلعت الشايب

هوه أنا مجنون أقول اللى أنا عاوزه؟!

"حرية الكلمة سواء فى الكتب أو فى المقال أو فى الخطابة فى عهد عبد الناصر والسادات ودلوقت ما تغيريتش قوي، لأن النظام نفسه فارض زى ما تقول جو معين ، نفس المعنيين بالنشر كده يعرفوا إيه .... اللى ما يصحش وإيه اللى يصح، ده جو فرض تقاليد معينة، وكل واحد حتى نفس اللى بيكتب يقولك: لأ دى موش حيمشوها ، إبعد عن دى شوية.. عن كده .. فالحرية مفقودة سواء من الشخص أو من الناشر سواء فى جريدة أو غير جريدة... لأن الجو نفسه جو... يعنى ما فرضش الحرية.. أوجد شيء أسمه خد بالك من الممنوعات ، هذا ممنوع وهذا مرغوب فيه، تستطيع أن تتكلم بحرية فيما يختص بما يعجب الحاكم، وأنت تعرف ما يعجب الحاكم وما لا يعجبه، موش بس كده ... فى الدين أيضاً، رجال الدين .. الحراس عليه يعرفوا ما هى الصيغة التى تعجب الله، لأن الله هنا هو الحاكم بتاعهم.. الصيغة دى مفروضة . إذن جو الحرية جو.. هذا الجو تجده قائم فى الشرق الأوسط والعالم التالت.. جو واحد... زى كله ما تستنشق جو مثلا درجة حرارته ٣٩ أو ٤٠ وتروح أوروبا تجد جو تانى من أصله ، بمجرد ما تنتقل للجو التانى بتاع أوروبا تكتشف إنه مختلف .. لأن مفيش ممنوعات ، لا فيه حكام عملوا جو يعجبهم .. تقول كذا ولا تقول كذا.. **ولا الله لرجال الدين نفسهم هناك يتدخلوا فيما تقول.** مسألة جو مش مسألة حد بيقهرك . لأن القهر ده هنا عاملين حسابه ، يبقى فيه رقباء ورقابة، يعنى يبقى هما متولين المسئولية.

طيب، لكن لو سبت أنت ده وقلت تكتب بحرية لأن إحنا بلد حرية تبص تلاقى أنت ابتديت تشعر إنك أنت انقلبت إلى رقيب زى دول تمام، وابتدت كتابتك تاخد جو أنك أنت مش حر. مفيش ضغط عليك، قول اللى أنت عايزه.. هوه أنا مجنون أقول اللى أنا عاوزه ؟ ليه؟ موش حايتنشر، وعرفت منين؟ الجو كده. احنا عارفين أن دى حاجة ما تعجبش، طب تاخد بالك من العبارة دي، تاخد بالك من كذا....

الناس حتى اللى هما..... يعنى المقاله، اللى أنت قريتها فى المصور ده فيه شيء انشال.. بس حاجات بسيطة، لأن مكرم كويس وسايب الواحد يقول .... بس فيه حاجات خففها شوية لأنه حسب حساب يعنى أنها حتبقى تقيله... وشويه.... يعنى أنه بيعمل مجهود إنه يمشى لك آراءك، لكن موش لدرجة بقى إن أنت تزودها وتقول الكلام اللى أنت عايزة، يعنى مثلا جيت أنا باتكلم عن البيان ده قلت.... الكلمة اللى غضب منها السادات .. هيه كلمة "القرف"، إن احنا فى حالة قرف..... هوه غيرها ... أنا كنت باقول إن احنا موش فى حالة يأس... بس، في حالة قرف.. أنا قلت "قرف" هو غيرها حلّاها فى "حالة أسى"، خلاها مخففه شويه وأنا ما زعلتش، أنا ليه أسبب له متاعب؟ خليه يخفف. كذلك لما باقول إن اللى حصل فى "السلطان والله" ده ثورة فكرية فى الدين سماها هوه "احتجاج فكري".



يعنى هما بيعملوا حساب لجهات أخري، فهذا الحساب موش هوه اللى سببه . الجو. يعنى موش اللى سببه حد قال لهم شيلو ده واعملوا ده إذن احنا هنا قدام حاجتين:

شعور إن هذا جوزي ما تقولى جو البلاد الحارة بتاعتنا، مفيش حد عمل لك الجو ده. هو الجو الطبيعي، يعنى الطبيعة نفسها عملت هذا الحر، أول ما تيجى الطيارة هنا تحس بحر، تسيب مصر وتروح أوروبا تحس بانتعاش، دى موش فى إيدك.

الجو كده ، كذلك الفكر كله وأنت هنا، تروح أوروبا تلاقى الجو بقى منعش. جاى منين ده بقى؟ الجو ده جه من تراكم نظم سياسية ودينية خلت الجو كده ، يعنى جو مصنوع موش طبيعى.. لأن كان عندنا برضه ثورات فكرية وكانت عندنا ناس بتقول ... إنما من كثرة النظم السياسية والدينية خلقت وضع هذا يرضى وهذا لا يرضى .. هذا يرضى الحاكم وهذا لا يرضى الحاكم. انتقلت المسألة إلى هذا يرضى المجتمع وهذا لا يرضى المجتمع.. يعنى إيه؟ المجتمع نفسه بقى رقيب على أشياء وبيشعر إنه غاضب لأشياء .. يعنى كده ازاى ده يحصل؟ النهارده المجتمع هو إللى بيقوله. الحكومة ماجتش قالته .. خد بالك.. يعنى المجتمع مثلا .. احنا كنا شفنا بتاعة سيد درويش .. الإعلانات اللى على الحيط والحاجات اللى فى الرواية، يعنى ما كناش أبدا واخدين بالنا كمجتمع إن فيه حرج من كلمة "شهوة زاد" كلمة "شهر زاد" ماكانتش اسمها "شهر زاد"، كان اسمها "شهوة زاد" إيه اللى خلاً "شهر زاد" دى فى العصر اللى احنا فيه ده أو على الأقل من تلاتين سنة بقى اسمها "شهر زاد"؟ لو كان عايش سيد درويش اليومين دول وسألته كان اسمها إيه زمان؟

يقولك أبدا، ماكانش اسمها "شهر زاد".. كان اسمها "شهوة زاد" .. ليه؟ لأن كلمة "شهوة زاد" تنطبق على البطلة وهى ليس لها علاقة بألف ليلة وليلة.

ايه اللى غير هذا ؟ المجتمع . موش الحكومة .. المجتمع اتغير، يقولك عيب وموش عيب وموش كده . داخل البيوت شكل وفى الخارج فى المجتمع شكل تاني.. بقه فيه عملية نفاق اجتماعي، ففيه عمليات حصلت فى المجتمع .. مين المسئول عنها؟ ما حدش بحثها، علشان تبحثها مين اللى حايبحث؟ الجامعة نفسها ما بقاش فيها البحاثة دول . الجامعات لازم تعمل ده، ثم اللى عاوز يبحث موضوع زى ده لازم تكون ذاكرته عارفة العهود المختلفة.

يعنى المسرحية دى فى العشرينيات كان اسمها إيه ودلوقت اسمها إيه؟ مين المسئول؟ الحكومة؟ رجال الدين؟ هل المجتمع انقلب إلى مجتمع منافق؟ كل ده عاوز حرية..احنا موش عارفين.

إحنا عارفين بس الجانب السياسي. جه حكام وضعوا رقباء وقرروا .. هذا ينشر وهذا لا ينشر . ليه ما ينشرش؟خوفا على مركزهم السياسى يعني. موش عاوزين حد يزعزع لهم الحكم.

فاتبص تلاقى مثلا يتعنى المسألة اتغيرت .. لدرجة إنهم النهاردة بيتكلموا على إعادة الرقابة على الكتب، ازاى تعاد الرقابة للكتب . هى الكتيب بيقراها مين؟ إحنا لاقيين حد يقرا كتب؟

مفيش خطر فى الكتب، انتو تسيبوها خالص وتخلوا المسألة للصحافة اللى كل واحد بيقراها .. وللتلفزيون مثلا...

عبد الناصر كان يهمه نظام حكمه ، كان له أعداء كثيرين بيقولوا له إنت بتحكم بدون دستور ، حكم فرد، بقوة الجيش أو قوة....

إذن أعداؤه يمكن يمسكوه من ناحية إيه سند الحكم؟

ألغى الدساتير ، فهنا بقى لما حايسيبوا الناس تتكلم فكل المثقفين حيبقوا ضده .. على طول كده .. بتحكم بناء على إيه؟ وهو يقولك مفيش حد يجيب لى سيرة الكلام ده....

باحكم باحكم ! محدش يجيب لى سيرة الحكم.

الدين بقى ماجاش إلا فى عهد السادات ، لأن عهد السادات كان فيه قوة أخرى هو عاداها .. كان فيه عداوة معاها .. حصل بينه وبين الاتحاد السوفيتى عداوة شديدة لأنه طرد لهم الخبراء العسكريين، فلما طرد الخبراء صارت هناك عداوة شديدة جداً بينه وبين السوفيت، فهوه عشان يحاربهم .. حاربهم بإيه؟ بالإلحاد! وهما طبعا لهم مسالك هنا من اليساريين والناصريين حيقلبوا عليه.. طب ودول يحاربهم بإيه؟ دول ملحدين .. ملحدين....! فقوّى رجال الدين"



د

دراسة

العنصرية الإسرائيلية و الثقافة لعربية

يختلف العرب والإسرائيليون فى جوانب كثيرة، فلكل طرف منهما تاريخه الخاص ورموزه ولغته وأدبه وديانته ، والأهم من ذلك أن لكل منهما أيديولوجيا سياسية مغايرة للأخري. وباستثناء قلة من اليمنين واليساريين فى إسرائيل يؤمن معظم الإسرائيليين بالصهيونية التى يرفضها المواطنون العرب فى إسرائيل. وتتضح الهيمنة التامة تقريبا للثقافة الإسرائيلية على أشكال الحياة فى إسرائيل، فالمؤسسات والعطل الرسمية والرموز والأبطال كلهم من اليهود والصهاينة.. كما أن اللغة العبرية هى اللغة المسيطرة، بالرغم من أن اللغة العربية لغة رسمية للدولة. فى هذه الحلقة نستعرض القوانين العنصرية الإسرائيلية المتعلقة بالرموز والهوية القومية والعطل الرسمية والمؤسسات الثقافية والممارسات التمييزية ضد العرب فى إسرائيل إزاء الغة العربية وفرص التعليم فى البلاد.

* رموز الهوية الوطنية:

يمثل العلم والشعار الرسمى للدولة رموزاً يهودية صهيونية وتفتقر إلى الأبعاد العالمية الإنسانية أو عناصر الهوية الجماعية، كما تتجاهل وجود مواطنين عرب آخرين فى الدولة، **أى أن العرب لا يمتلكون فى الدولة رموزاً وطنية تعترف بها الدولة،** وتعبر عن إنتمائهم الوطني. وقبل أن يصدر قانون العلم والشعار فى عام ١٩٤٩م، كانت الحكومة قد قررت أن يتكون العلم والشعار من مجموعة من الرموز الدينية اليهودية والصهيونية. والقانون ذاته

* أحدث دراسة أعدها مركز "عدالة" لحقوق العرب في إسرائيل، حول "التمييز العنصرى الإسرائيلي ضد العرب في الثقافة واللغة والتعليم".

حدد صورة العلم والشعار الرسمي للدولة. وعلم الدولة **هو علم المؤتمر الصهيوني الأول والذى غدا لاحقاً علم الحركة الصهيونية برمتها ، وهو مستوحى من شال الصلاة اليهودية والدرع الرمزى لداوود، أما الشعار فقد استوحى من التاريخ اليهودى الديني، وهو الشمعدان المتشعب، والذى يمثل رمزاً من رموز حقبة الهيكل.**

وفي عام ١٩٩٧م، أدخل تعديل على قانون العلم والشعار بإضافة المادة (١/أ/٢) التي تطالب، من بين أمور أخرى جميع المباني الرسمية برفع العلم عليها، هذا العلم الذى هو رمز للدولة يتجاهل تماماً الثقافة العربية ووجود العرب كمواطنين ينبغي أن يكونوا على قدم المساواة مع المواطنين اليهود. وهناك قانون "طابع" الدولة الصادر عام ١٩٤٩م والذى ينص على تثبيت طابع الدولة على جميع الوثائق الرسمية، ويضم هذا الطابع/ الخاتم الرموز ذاتها الموجودة في شعار الدولة.

*** العطل الرسمية للدولة:**

تحدد المادة (١٨/أ) من "أمر القانون والحكومة" لعام ١٩٤٨م، العطل الرسمية للدولة وكلها مناسبات دينية يهودية مثل روش هاشانا، ويوم الغفران وغير ذلك، أما العطلة الرسمية الوحيدة خارج هذا الإطار فيما يسمى بعطلة يوم "الاستقلال" ، وهو - كما هو واضح - ليس مناسبة يحتفل بها العرب في إسرائيل وعليه لا توجد في إسرائيل عطلة واحدة تجمع كافة مواطني الدولة. فالعطل الرسمية تخص اليهود فقط وتستبعد خمس السكان الذين هم المواطنون العرب. إن هذا الواقع المتمثل في تبني الدولة لعطل رسمية يهودية وتجاهل المناسبات الدينية الخاصة بالعرب هو تمييز ديني بين المواطنين.

*** المؤسسات الثقافية:**

بموجب "قانون المعهد العالي للغة العبرية" لعام ١٩٥٣م ، أقامت الحكومة الإسرائيلية معهداً خاصاً يرمي إلى تطوير اللغة العبرية وإجراء أبحاث علمية حول تاريخ اللغة العبرية، ولم يصدر أي قانون مماثل ولم يتم إنشاء أي معهد مشابه لتطوير اللغة العربية بالرغم من أن اللغة العربية لغة رسمية في البلاد، وفيما تعترف الحكومة بجميع معاهد اللغة العبرية في البلاد، فإنها لم تقم بإصدار أي قانون يعترف بالمؤسسات الثقافية والتربوية التي يديرها القطاع الخاص العربي في البلاد. وعندما تقدمت جماعة ثقافية عربية بطلب من هذا النوع. رفضت الحكومة تقديم الدعم لها، بالرغم من أن الطلب كان يتمتع بسند قانوني، ففي قضية (أبو غوش) ، وهي جماعة ثقافية كانت تعمل لتنظيم مهرجان موسيقي، **تقدمت الجماعة بطلب إلى وزارة التربية للحصول على أموال دعم تساعد في إنجاز هذا النشاط علماً بأن الوزارة ذاتها كانت قد أعلنت في وقت سابق عن دعمها "للمؤسسات التربوية والفنية"، ولكن الوزارة رفضت طلب المدرسة على أساس أن الاحتفال يتضمن "موسيقى مسيحية" وسرعان ما رفعت الجماعة دعوى قضائية للمحكمة العليا ضد قرار الوزارة. فما كان**

من المحكمة العليا إلا أن رفضت القضية لأن الدولة ليست مطالبة بدعم المؤسسات التى تنشر الموسيقى المسيحية.

يرتبط التمييز ضد العرب فى إسرائيل وضد المواطنين العرب المتحدثين بالعربية بالظروف التى نشأت فى ظلها الدولة والأهداف التى سعى زعماؤها لتحقيقها ممثلة بدولة يهودية. وفى سياق سعيها لإقامة دولة وأمة يهودية على مدى السنين الماضية، قامت الدولة بتهميش اللغة العربية حتى أصبحت العبرية هى اللغة المهيمنة. وبالرغم من أن إسرائيل أبقت على الأمر المجلسى البريطانى بخصوص فلسطين لعام ١٩٢٢م، وتحديداً المادة ٨٢ منه، وظل بالتالى سارى المفعول إلى ما بعد قيام الدولة، إلا أن الحكومة لا تلتزم بهذه المادة التى تنص علي:·

"يجب أن تصدر جميع الأوامر والبيانات الرسمية للحكومة والسلطات المحلية والبلديات فى جميع المناطق باللغات الانجليزية والعربية والعبرية، ويمكن أن تتم المناقشات والحوارات فى المجلس التشريعى باللغات الثلاث، وفى بعض الأحيان فى المكاتب الحكومية والمحاكم القانونية".

بيد أن الممارسات الحكومة تتجاهل الوضع الرسمى للغة العربية فى إسرائيل، وبالرغم من قرارات وتصريحات قليلة اتخذت على فترات متقطعة، وكانت غير مؤثرة، مازالت القوانين والأنظمة وقرارات المحاكم تصدر باللغة العبرية فقط دون أن تترجم إلى اللغة العربية . وحتى عندما تصدر المحكمة العليا قراراً أو حكماً إيجابياً تجاه اللغة العربية، فإنها تفعل ذلك من منطلق حرية الكلام والتعبير ولا تسند تأييدها إلى الوضع الرسمى للغة العربية فى الدولة.

ويطالب "قانون المواطنة الإسرائيلى لعام ١٩٥٢م" من يتقدم بطلب للحصول على المواطنة بأن يعرف شيئاً من العبرية، لكنه لا يتطلب معرفة مماثلة باللغة العربية. كما أن القانون الذى يحكم نقابة المحامين الإسرائيليين يطالبهم بمعرفة العبرية ، ولا يشترط عليهم معرفة اللغة العربية.

ولا تحتوى معظم اليافطات المرورية فى إسرائيل على الترجمة العربية، ومعظم هذه اللافتات المثبتة على الطرق الكبرى مكتوبة بالعبرية والانجليزية ، ولكن العربية تظهر لدى اقتراب الشارع من بلدة أو قرية عربية. وفى يوليو من عام ١٩٩٧م، تقدم مركز "عدالة" بدعوى **للمحكمة العليا ضد وزارة البنية التحتية مفادها أن تجاهل اللغة العربية فى كتابة اللافتات ينطوى على تمييز ضد العرب، ولكن القضية ماتزال قيد النظر.**

ومع أن العرب يشكلون نحو خمس السكان فى إسرائيل، لا توجد فى إسرائيل جامعة واحدة تتخذ من اللغة العربية لغة للتدريس . إنه لمما يعكس الوضعية الدونية للغة العربية فى إسرائيل أن مادة اللغة العربية والأدب العربى يدرسان باللغة العبرية لا بالعربية. ويدفع غياب جامعة عربية فى إسرائيل الطلبة العرب إلى الدراسة بالجامعات العبرية القائمة أو الدراسة فى

الخارج، كما أن الامتحانات الحاسمة لإجازة المهنة (القانون، الطب، المحاسبة) تقدم لهم باللغة العبرية، وهذه تمثل مشكلة كبيرة للطلبة العرب الذين درسوا فى جامعات أجنبية ويرغبون بالعودة لممارسة مهنتهم فى بلادهم.

وقبل عام ١٩٦٧م، لم تكن هناك أية وسيلة إعلامية باللغة العربية فى إسرائيل، أما بعد عام ١٩٦٧م، فقد أقدمت هيئة الإذاعة الرسمية على إنشاء قسم للغة العربية ضمن برامجها، وكان الهدف الأساسى مجابهة الإعلام العربى المجاور والهيمنة على المواطن العربى فى إسرائيل، والفلسطينيين فى الأرض المحتلة. جدير بالذكر أن القسم العربى فى الإذاعة الرسمية يديره يهود، وهؤلاء يشكلون أغلبية المراسلين. وهكذا لم تستفد الأقلية العربية من عمل القسم العربى بالإذاعة. وفى إسرائيل **قناتان رسميتان للتلفزة، وتقوم القناة الثانية بالتمييز ضد العرب من حيث إنها لا تقدم بالعربية من برامجها إلا ما نسبته ٢,٥٪ من فترات البث الأسبوعي**، كما أنها لا تقدم أية برامج بالعربية خلال وقت البث الرئيسى للمحطة . أما القناة الأولى فتقدم برامج عربية بنسبة تزيد عن القناة الثانية، ولكنها أيضاً لا تقدم أى برنامج عربى خلال فترة البث الرئيسي. وهكذا تتم الحيلولة دون تطوير العرب لإنتمائهم القومى فى وطنهم، وأحد المؤشرات على هذا الوضع هو هذا التدهور القائم فى وضع اللغة العربية فى البلاد، إذ ينظر إليها نظرة دونية وهامشية وغير ذات جدوي. فى دراسة أجريت مؤخراً وشارك فيها نحو ٣٨٦ يهودياً إسرائيلياً من فئات عمرية متباينة (٢٠ - ٧٠ سنة)، اتضح لدى أساتذة جامعة تل أبيب الذين أعدوا الدراسة أن الأغلبية الساحقة من العينة المختارة اعتبرت اللغة العربية غير مهمة، ولا قيمة لها، لا على المستوى المحلى ولا الإقليمي. ومن بين أفراد العينة، عبر إثنان فقط عن رغبتهم فى تعلم العربية، ولكن كلغة ثالثة بعد العبرية والانجليزية.

ولا تنطوى هذه الأرقام على دهشة لمن يعيش الوضع داخل إسرائيل نظراً لمحدودية تعلم اللغة العربية من قبل الطلاب اليهود. وفيما يرغم الطلبة العرب على تعلم العبرية من الصف الثالث حتى الثانى عشر ويمتحنون فيها للتوجيهية الإسرائيلية، ماتزال اللغة العربية في وضع هامشي بالرغم من قرار وزارة التربية عام ١٩٩٨م، بجعل العربية مساقاً إلزامياً من الصف السابع إلى الثانى عشر. وفى الفترة ما بين عامى ١٩٩٢ م - ١٩٩٥م، كان ما نسبته أقل من ٥٠٪ من الطلبة اليهود فى الصفوف (٩،٨،٧) قد تعلموا مساقات فى اللغة العربية، و٢١٪ فقط من طلاب الصف العاشر، و٤٪ من طلبة الثانى عشر.

*** التمييز ضد العرب فى حقوق التعليم:**

ينص قانون الدولة للتربية والتعليم الصادر عام ١٩٥٣م، على إقامة نظم تعليمية مستقلة من خلال إنشاء مدارس حكومية علمانية ومدارس حكومية دينية بغية تلبية الاحتياجات الخاصة بالمجتمع اليهودي، كما أن هذا القانون يرسم أهداف النظام التعليمى الذى يخدم فقط تعزيز الثقافة اليهودية والأيديولوجيا الصهيونية، ومنذ ذلك الحين وحتى اليوم لا يوجد فى إسرائيل

نظام تربوي عربي يديره تربويون عرب، بصرف النظر عما إذا كان يشتمل بعداً علمانياً أو دينياً كي يتسجيب بدوره أيضاً لاحتياجات المجتمع العربي في إسرائيل. تحدد المادة الثانية من القانون الأهداف الكبرى للنظام التعليمي في إسرائيل، فتقول:

"يهدف التعليم في المرحلة الابتدائية إلى ترسيخ قيم الثقافة اليهودية ومنجزات العلم وحب الوطن والولاء للدولة وللشعب اليهودي وتعزيز قيم ممارسة العمل الزراعي واليدوي والتدريب الطليعي والنضال من أجل مجتمع قائم على الحرية والمساواة والتسامح والتعاون المشترك وحب الإنسانية".

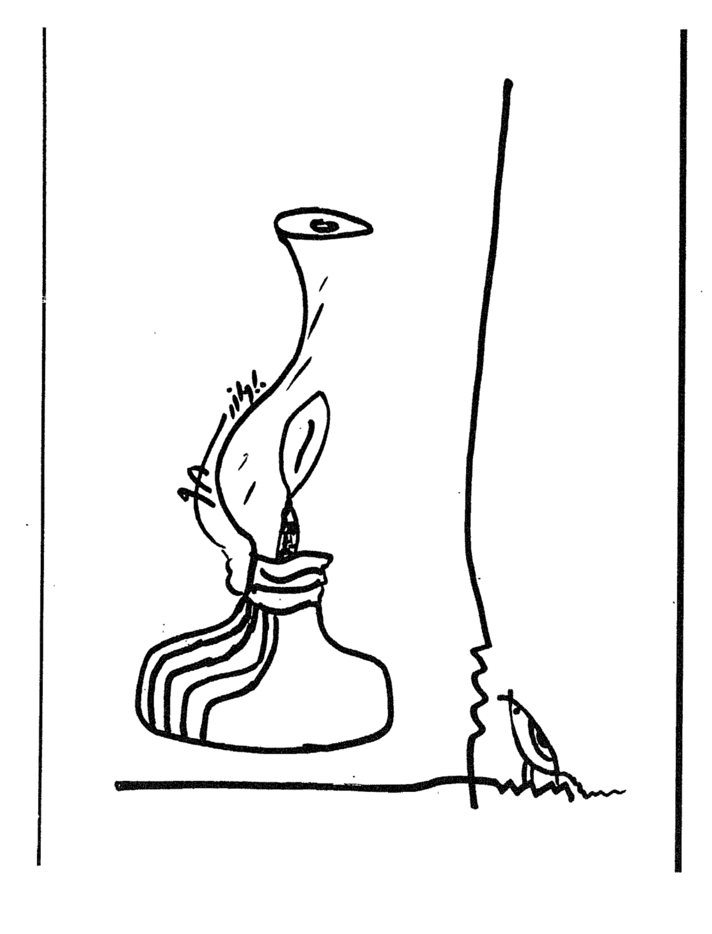
علاوة على ذلك ، وانسجاماً مع هذه الأهداف، قامت حكومة الليكود الحالية بصياغة ارشادات تربوية وتنفيذ سياسات بغية تعزيز الإنتماء اليهودي على النحو الآتي:"يجب أن تجد التربية في إسرائيل أسساً لها في قيم التراث اليهودي والوعي الصهيوني واليهودي والقيم الإنسانية العامة. إن كتاب الكتب، الإنجيل، واللغة العبرية وتاريخ الشعب اليهودي هي العمود الفقري لهويتنا القومية، وينبغي أن تحظى بمكانها الصحيح لدى تعليم الأجيال الشابة".

أما مصالح المجتمع العربي فهي مستبعدة تماماً من هذه الأهداف التربوية، التي يحددها القانون بالنسبة للمجتمع اليهودي، دون أن يشير إلى المبادىء الديمقراطية التي ينبغي أن تشمل جميع مواطني الدولة.

وإذا كانت هذه المبادىء قد غيبت نظرياً، فلا شك أنها معدومة أيضاً على صعيد الممارسة العملية. صحيح أن المادة (٤) من قانون التعليم تشير إلى تخصيص مناهج تتكيف مع واقع المؤسسات التربوية غير اليهودية، **ولكن لا توجد في إسرائيل أية هيئة عربية مشاركة في عملية صنع القرار بالنسبة لمناهج المدارس العربية، والطلبة العرب يدرسون من الساعات في تناول التوارة عدداً أكبر من الساعات المخصصة لدياناتهم، وفي النهاية يتم إمتحانهم في الديانة اليهودية، لا في الإسلام ولا المسيحية.** وفوق ذلك يدرس الطالب العربي الأدب والشعر الصهيوني ويمنع من دراسة الأدب الفلسطيني الكلاسيكي الذي يتم تدريسه في جميع أنحاء الوطن العربي. كما أن جانباً من المنهج الإلزامي في المدارس العربية يطلب من الطلبة العرب دراسة العبرية فيما بين الصف الثالث والثاني عشر فيما لا يطلب من الطلبة اليهود دراسة اللغة العربية.

وقد أخفقت المحاولات الرامية إلى بناء مناهج أكثر ملاءمة للطلبة العرب في إسرائيل من خلال وقوف أغلبية أعضاء الكنيست في وجه أية محاولة من هذا القبيل. وعلى سبيل المثال لا الحصر تقدم عضو الكنيست العربي الدكتور عزمي بشارة بمشروع قانون في شهر ديسمبر من عام ١٩٩٧م، يرمي إلى صياغة برنامج تربوي عربي للطلبة العرب يعكس التاريخ الحديث والثقافة المعاصرة للشعب العربي، ولكن الكنيست بأغلبيته رفض مشروع القانون المذكور.

خلاصة القول إن أهداف النظام التربوي للدولة لا تعترف بالاحتياجات



الخاصة للمواطنين العرب فى إسرائيل، ولا تعترف إلا بمجموعة قومية واحدة هى المجموعة اليهودية، ونتيجة لذلك يجد المجتمع اليهودى فرصة كبيرة لإثراء ثقافته وفنه ودينه وتاريخه فيما يحرم المجتمع العربى من هذه الفرصة.

* **السياسات العنصرية فى التعليم:**

لقد باتت الهوة بين المدارس العربية واليهودية واضحة للعيان على مختلف المستويات بسبب السياسات العنصرية للدولة ، ولم يعد خافياً على أحد أن المدارس العربية هى الأكثر ضعفاً من بين مدارس الدولة، فهى الأقل من حيث التسهيلات والمرافق والأعلى من حيث تسرب الطلاب من المدارس، والأدنى من حيث الخدمات والبرامج النوعية، وهو ما يتضح فى المقارنات التالية:

تسرب التلاميذ:

وفق التقرير الذى أصدره مراقب الدولة لعام ١٩٩٦م، فأن ما نسبته ٩٪ من الطلبة العرب الذين تتراوح أعمارهم ما بين ١٥ - ١٦ سنة قد تركوا مدارسهم قياساً بنسبة ٤٪ من الطلبة اليهود فى مثل سنهم ، أما الطلبة العرب فى سن ١٦ - ١٧ سنة، فإن نسبة ٤٠٪ قد تسربوا من المدارس قياساً بـ ٩٪ فقط من الطلبة اليهود ذوى الفئة العمرية ذاتها. وتشير الأرقام أيضاً إلى أن ٣٣٪ من الطلاب الدروز ما بين ١٤ - ١٧ سنة قد غادروا مدارسهم مقارنة بنسبة ٧٪ فقط من اليهود فى مثل سنهم. كما كانت نسبة التسرب من المدارس لدى الطلبة الدروز فى الأرياف وفى الصفوف (١٠،١١،١٢) ٢٤٪ على وجه التقريب ، قياساً بـ ١٥٪ للطلبة اليهود فى المناطق الريفية المماثلة على الصعيد الاقتصادي.

- **برامج الإعانة التربوية والخدمات الاجتماعية:**

على الرغم من معدلات التسرب العالية فى أوساط الطلبة العرب ، وبشكل خاص فيما بين الطلبة الذين يعيشون فى بيئات اقتصادية متدنية، لا تقدم وزارة التربية الإسرائيلية أية برامج إعانة مادية - تربوية لهؤلاء الطلبة مثل البرامج المعروفة باسم "شهار" التى تقدم فقط للطلبة من فقراء اليهود. أقرت الوزارة هذه البرامج فى السبعينيات ومازالت متواصلة حتى اليوم، وترمى إلى تقديم المعونة المادية للطلبة اليهود بهدف رفع مهاراتهم ودرجات تحصيلهم العلمى والحيلولة دون تسربهم من المدارس، ولردم الهوة بين أبناء اليهود الأثرياء والفقراء. وهكذا وعلى ما يربو على العقدين من الزمان حرم الطلبة العرب من هذه البرامج واستفاد منها الطلبة اليهود فقط، فيما تشير الإحصاءات الرسمية الإسرائيلية إلى أن قرابة ثلث الطلبة اليهود قد حصلوا على هذه الإعانة.

ومثلما يحرم الطلبة العرب من هذه البرامج، فإنهم يحرمون أيضاً من برامج الخدمة الاجتماعية التى تقدم للطلبة المحتاجين ، وفى هذا السياق توضح

الأرقام أن ٢٥٪ فقط من المدارس العربية تستفيد من خدمات التوجيه المهنى مقارنة مع ٧٥٪ من المدارس اليهودية، فيما لا تستفيد من خدمات الإرشاد النفسى أكثر من ٣٢٪ من المدارس العربية، فإن خدمة كهذه موجودة فى نحو ٨١٪ من المدارس اليهودية.

وفى المحصلة النهائية ، فإن ٧٪ فقط من المدارس العربية، مقارنة مع ٥٨٪ من المدارس اليهودية، تستفيد من الخدمات المهنية والنفسية معاً.

- البنية التحتية:

ازدحام الصفوف الدراسية هو الظاهرة الرئيسية في المدارس العربية، إذ فيما يضم الصف الدراسى اليهودى ما معدله ٢٧ تلميذاً، فإن الصف العربي يضم ما معدله ٣٢ طالباً. وفى العام الدراسى ١٩٩٥م/١٩٩٦م كان لكل ٢٤ طالباً عربياً معلم واحد، فيما حظى كل ١٢ طالباً يهودياً بمعلم واحد فى المدارس اليهودية، ولا يخفى على المشاهد بالعين المجردة قدم المدارس العربية ونقص مرافقها. فى دراسة أجرتها لجنة متابعة التعليم العربى فى إسرائيل ونشرت تقريرها عام ١٩٩٥م، حيث سعت إلى دراسة ظروف نحو ٩٠٪ من المدارس العربية، تبين أن ٦٣٠٠ صف مدرسى عربى تضم نحو ٢٠٠ ألف تلميذ عربي، وأن ما نسبته ٢٠٪ من هذه الصفوف تقل في مساحتها عن ٢٤ متراً مربعاً ، وأن ٢٣٥ صفاً منها كانت مستأجرة و(٤١١) صفاً غير مناسبة كبيئة تربوية ولا ملائمة للتحصيل الدراسى المثمر. وقدر القائمون علي الدراسة أن عدد الطلبة العرب حتى عام ٢٠٠٠م، يستلزم وجود ٨٤٣٤ صفاً دراسياً.

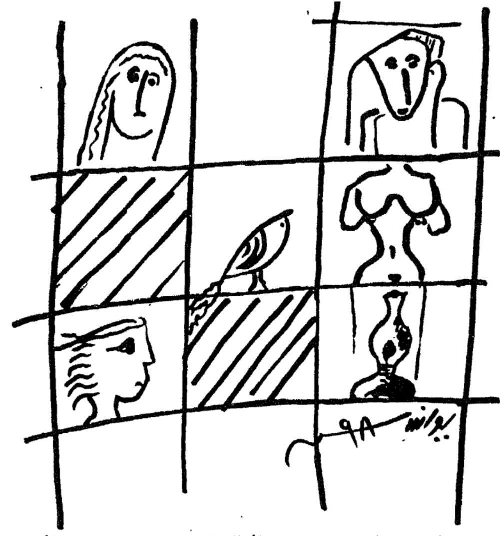
علاوة على ذلك فإن ٦٦٪ من المدارس العربية كانت تخلو من غرفة المرشد الاجتماعى و٤١٪ لا وجود فيها لغرف للممرضات، وفى ٨٠٪ منها لم يكن هناك وجود للقاعات الرياضية، لا بل أن ٣٧٪ من هذه المدارس كانت تخلو من المكتبة المدرسية، صحيح أن الباحثين لم يجروا دراسة مقارنة مع المدارس اليهودية، إلا أن خبرة لجنة المتابعة المذكورة تؤكد أن أوضاع المدارس اليهودية أفضل بكثير من واقع المدارس العربية.

الطلبة العرب من ذوى الاحتياجات الخاصة:

فى تقرير نشرته صحيفة "هآرتس" الإسرائيلية فى ١١ إبريل عام ١٩٩٧م، تبين أن عشرات الآلاف من الأطفال العرب ذوى الاحتياجات الخاصة لا يتمتعون بمدارس أو صفوف دراسية مناسبة تتلاءم وحاجاتهم، كما أن المئات من الطلبة العرب من ذوى الاحتياجات الخاصة لا يذهبون إلى المدارس إطلاقاً.

خدمات ما قبل المدرسة والحضانة:

تخلو المدن والقرى العربية من حضانات ورياض الأطفال الحكومية، والأغلبية الساحقة من هذه المدارس هى مدارس خاصة وتتخذ من المنازل مقرات لها. ولا يذهب إلى هذه المدارس إلا ٥٦٪ من الأطفال العرب من سن ثلاث سنوات و٣٠٪ من



سن أربع سنوات، فيما يذهب ٩٦٪ من أفال اليهود والمماثلين فى الأعمار إلى هذه المدارس.

أما فى المناطق العربية البدوية، فإن الأزمة أكثر حدة ، ذلك أن ١٢٪ فقط من الأطفال البدو يذهبون إلى رياض الأطفال، ونحو ٥٠٪ فقط يذهبون إلى الحضانات. وفى عام ١٩٩٦، رفض وزير الداخلية مبادرة للمواطنين البدو فى القرى غير المعترف بها فى النقب لإقامة روضة فى إحدى قراهم بالرغم من استعدادهم للمشاركة فى تمويلها.

إن السياسة الحكومية قائمة على بناء رياض الأطفال فى المدن الحديثة التى لا يقل تعداد سكانها عن خمسة آلاف شخص ، وكذلك فى **الأحياء الجديدة التى لا تقل الوحدات السكنية فيها عن ألف شقة.**

وهكذا لا توجد أية روضة حكومية فى المدن والقرى العربية لأن إسرائيل لم تبن أية مدينة أو قرية عربية حديثة منذ عام ١٩٤٨م.

الجامعات:

من الطبيعى أن تؤدى سياسة التمييز العنصرى بين العرب وإسرائيل إلى التأثير الخطير على واقع العرب فى الجامعات الإسرائيلية، ولندع لغة الأرقام تشرح هذا الوضع فى إطار الجدول التالى:

الطلاب فى الجامعات الإسرائيلية

السنة	٦٥/٦٤	٧١/٧٠	٧٥/٧٤	٨١/٨٠	٨٥/٨٤	٩١/٩٠	٩٣/٩٢
الإجمالى							
يهود	٩٨,٧	٩٨,٣	٩٧,١	٩٥,٣	٩٣,٣	٩٤,٦	٩٤,٧
عرب	١,٣	٢,٩	٢,٩	٤,٧	٦,٧	٥,٤	٥,٣
الدرجة الجامعية الأولى							
يهود	-	٩٨,٠	٩٦,٥	٩٤,٦	٩٢,١	٩٣,٧	٩٣,٨
عرب	-	٢,٠	٣,٥	٥,٤	٧,٩	٦,٣	٦,٢
الماجستير							
يهود	-	٩٩,٢	٩٨,٧	٩٧,٤	٩٦,٨	٩٧,١	٩٧,٢
عرب	-	٠,٨	١,٣	٢,٦	٣,٢	٢,٩	٢,٨



الهوية: والمشروع النهضوى العربى

د. جمال الدين الخضّور

يبدو سؤال الهوية بالنسبة للخطاب الفكرى العربى ومع نهاية القرن العشرين، حالة إشكالية، أكثر من كونه قراءة تحديدية. ونقصد بالإشكالية فى حالة كهذه، تداخل العنصر المناقش مع عناصر أخرى، لا يمكن مقارنة حل أى منها، إلا بحل العناصر الأخرى المتداخلة فى تشابك توضّعها تماما كتداخلها فى أساس وجودها الموضوعى. هذا بما يخص البنية الذاتية أو (الداخل) كما يسميها البعض. أما بالنسبة لعناصر التأثير الأخرى (الخارج)، فهنالك عوامل مستجدة فى دائرة التأثير، أخذت منحى جديدا فى حراك تلك الإشكالية، مازال غامضا ومبهما للكثير من الدارسين، فابتداء من بنى «العولمة» و«القرية الكونية»، وانتهاء بصراع الحضارات التى يُشهر نصال سيوفها مفكرو أجهزة المركزة الإمبريالية الأمريكية، مرورا بنهاية تاريخ فوكوياما وأيديولوجية «سقوط الأيديولوجيات» وتنصيب «بوش» التاريخى امبراطورا لشوارع الفوضى والاستهلاك.. أخذت القراءات التحديدية - أو المقاربة - لسؤال الهوية خطوات خجولة، افتقدت الجرأة تحت فعل وإعلان «الثورة العالمية الثالثة» وما «بعد الحداثة»، بحيث يتم تأجيل الهوية الثقافية، ثم إلغاؤها، على طريق نفى وإلغاء مفهوم الهوية الزمكانية الواسم للكتلة الاجتماعية باشتراطها التاريخى والاقتصادى والاجتماعى. وهذا ما يشى بأحد أدواره الأساسية بتحويل أيديولوجية المركزة الإمبريالية إلى تكوين «ثقافى» معرفى اشتراطى، يُلغى من خلال سياق الصراع الاجتماعى (الطبقى داخلا، والتحررى خارجا) بتحويل الوهم الذرائعى. إلى دوائر محتواة فى كتلة هنتنغتون، أو فى شيخوخة الجنس البشرى (بتعبير فوكوياما).(١)

وضمن عملية الاحتواء هذه يتقدم الهرم البرجوازى الطفيلى العربى كأداة تنفيذية للمركزة

الإمبريالية وبجناحيه (النظام السياسى السائد، والقوى التغييبية الظلامية) معلنا وحدته العضوية مع الأداة التنفيذية الأخرى لتلك المركزة - الكيان الصهيونى، بهدف الإيغال أكثر فى تطريف الوطن العربى، بحيث يفعل جناحا ذلك المقص بما تمليه نقطه استناده المحورية فى قلب المركزة الإمبريالية (بنموذجها الأمريكى حاليا).

انطلاقا مما سبق يمكننا الحكم بشكل أولىّ على مقاربة إشكالية الهوية العربية التى يحاول مقاربتها الباحث الدكتور طيب تيزينى بقوله: «وإذا ما حددنا هوية شعب أو أمة ما (والأمة العربية هنا النموذج) بالفضاء اللغوى والبنية الإثنية العامة والنظم السوسيوثقافية - وهى ذات انتماء تاريخى مفتوح ومتحرك - فإن الهوية الثقافية العربية هى تجلٍّ ثقافى خصوصى لتلك القومية العامة. ومن ثم فإن من يعرض لهذه يعرض لتلك ضمن آلية التجادل بين العام والخاص. ومن هنا يصح القول بأن التحدى الذى تواجهه الهوية الثقافية العربية، هو كذلك تحدٍّ للهوية القومية العربية، ذلك، لأنها - أى الأولى - تمثل الوعى الذاتى للثانية. من هنا وفى ضوء ذلك نلاحظ أن أكبر تحدٍّ تواجهه الثقافة العربية راهنا يقع منها فى العمق، أى فى هويتها».(٢)

فهل يمكن للكتلة الاجتماعية أن تنتقل إلى ما يمكن أن نسميه فقدان الوعى الذاتى، وجدليته، لنعيش صراع التآكل؟ لذلك، كان من المنطقى المتسق مع آلية الحوار محاولة الإجابة على فعل السيرورة الكامن فى الهوية، بقراءة كيف تكون الذات مستقبلا، وكيف تنسج علاقات عناصرها الداخلية، وعلاقاتها بالموضوع، وبالآخر. ويظهر فعل «السيرورة» جليا، لأن التحديد القبلى المُعطى فى الماضى التاريخى لا يعنى أكثر من التأسيس الأولى لما آلت إليه جملة العلامات والعلائق المكوِّنة للبنية الأناسية الثقافية لكتلة اجتماعية ما، فى توضع محدد، بحيث لا تكون الهوية ثابتا جامدا معنيا بمواصفات قائمة فى الماضى، أو جوهرا سرمديا، أو كنها أبديا، حتى لو أعطينا حركيته تاريخيتها، فمن الطبيعى أن تدخل تلك المكونات فى حلزونها التطورى الصاعد بما يمكن أن نسميه الارتقاء البَعدى الواسم للحظة التاريخية التالية، ليتحول ذلك الارتقاء البعدى إلى مقدمات قبلية فى اللحظة التاريخية التالية، فيكون وعى الأمة لذاتها عبر ثقافتها، وهو الحراك السيرورى الواسم للهوية فى اللحظة المناقشة.

وللباحث العربى عبدالله العروى قراءة مهمة، ازدادت أهميتها بعد مضى ثلاثين عاما من تقديمها فى كتابه الشهير الموسوم بـ«الأيديولوجية العربية المعاصرة»، حيث يلخص الإشكالية المناقشة فى أربع نقاط، الأولى «وهى تعريف للذات، لكن نظرا لأن كل تعريف هو عملية نفي، فبإزائى بوضع الآخر، أو بعبارة أصح، فبإزاء الآخر يعرِّف العرب أنفسهم»، ومبدأ النفى فى هذه الحالة هو حامل فكرة التاريخ والتقدم، الذى تستند على مرتكزاته عناصر وحدة الوعى والوجود، الفكر والواقع والتماثل والاختلاف والوحدة التعدد. وهذا يرتبط جدليا بالنقطة الثانية «التى تختص بعلاقات العرب بماضيهم. ما المعنى الذى يُعطى للتاريخ العربى، الطويل، السيء الإضاءة، المليء بالنجاحات والإخفاقات والظلال والأضواء؟»، وهذا ما يصبُّ فى تاريخية مفهوم الهوية، لأن سيرورة ذلك الفعل مرتبطة بسياقات إنتاج ذلك التاريخ ومكوناته، وإعادة الإضاءة بما يشى بالقراءة النقدية الامتلاكية للعناصر الداخلة فى صقل العوامل الذاتية وآلية فعلها، تماما كحالات الاستقبال والتمثل الواسمة

لفعل الكتلة الاجتماعية.

وهذا ما يُفضى بنا إلى النقطة الثالثة المتعلقة بـ«المنهج الذى يتيح للعرب أن يتعارفوا ويعملوا بموجبه. منهج العمل والتحليل». (٣) وهل يبدى منهج غرامشى فى الامتلاك النقدى التاريخى للذات وللآخر كفايته التحليلية والمعرفية؟ بعد مناقشة ذلك يمكننا أن ندلف إلى النقطة الرابعة «المتعلقة بالتعبير عن هذا الوضع الانتقالى، المفعم بالتساؤل والشك». (٤) بذلك نستطيع أن نلخص العناصر التكوينية فى ثلاث مجموعات الأولى وتصف المقدمات القَبلية، التى نسجها تطور تاريخى محدد فى الزمان والمكان، واسمٌ لكتلة اجتماعية بعينها، والثانية وتتعلق بإحداثيات الآن المناقش، والثالثة ترتبط بالإحداثيات البَعدية المكوِّنة لمسار تلك العناصر.

هل الهوية القومية الناجزة تاريخيا ذات جوهر ثابت وقائمة بمعزل عن الزمان والمكان؟

يمكننا أن نزعم أننا مضطرون للإجابة عن هذا السؤال عبر مقاربة سؤال الهوية الوطنية، التى تعنى التطابق العملى فى مسار سيرورة الهوية القومية وتعبيره الاقتصادى الاجتماعى ذى التوافق الأيديوسياسى المعين. فـ«الوطنية» من «وطن»، والقومية من «قوم»، والأولى تعنى إيجاد التطابق أو التوافق، أو التوازى بين الكتلة الاجتماعية ديموغرافيا ورقعتها الجغرافية التى تمارس عليها نتاجها الاجتماعى وتعبر من خلالها عن نفسها عبر نمطها الثقافى الخاص بها. أما القومية فهى السمات المميِّزة لـ«الأنا» البشر فى عملية النتاج التاريخى عن «الغير» بما يحدد فى الأناسية الثقافية كعناصر تخص الكتلة البشرية.

فهل الهوية الوطنية ناجزة؟

أولا: إذا قلنا إن الكيانات السياسية السايكسبيكوية القائمة منذ مرحلة ما بين الحربين العالميتين هى أوطان، بالمعنى الكامل لهذه الكلمة، فمعنى ذلك أن الهوية الوطنية ناجزة، ويصبح فى جعبة هوياتنا الوطنية، الهوية الجيبوتية والبحرينية، والكويتية وغيرها، حتى إذا أردنا البحث أكثر احتجنا لمجهر إليكترونى للتفتيش عن العناصر البنائية لكل هوية، باختلافها عن مثيلاتها، بل احتجنا للمجهر نفسه للتفتيش عن مواقع وجودها على الخارطة الكونية.

إن كلمة «وطن» التى أُطلقت على «القطر» - الكيان السايكسبيكوى هى التعبير الأيديوسياسى عن تطريف الوطن العربى، والإمعان فى تطريفه، ابتداء منذ مرحلة انتقال النمط الرأسمالى إلى الإمبريالى. و«وطن» فى هذه الحالة أُعطيت مدلولات أبعد بكثير من دلالتها ككيان سياسى قائم على الوهم الأيديولوجى. فهل يمكن لأى «وطن» من هذه الأوطان المجهرية أن يؤسِّس لمفهوم السيرورة التالية لهويته «الوطنية» عبر دولة قادرة على التمايز والتنمية فى الخارطة الكونية بعيدا عن مؤسسات التبعية والاستهلاكية التى دفعتها لتكون مجرد دائرة صغيرة جدا فى الشركات العابرة للقارات وللأمم وللبحار؟

هل تمتلك هذه الأوطان القدرة على النتاج والتراكم الإنتاجى بالمفهوم الكتلى، بما يفرض علاقات مجتمعية محددة تتمايز بين علاقات إنتاج ذات صبغة محددة، بموقع معين من وسائل إنتاج متطورة، تتحدد على خارطتها علاقات اجتماعية متوازنة واسمة لهيكلية وطن ما، قادر على التعبير عن نفسه عبر دولة ما، بالمفهوم المدنى.

أزعم من ناحيتى، أن «الوطن» ـ القطر ـ السايكسبيكوى القائم الآن، هو ناتج المرحلة الإمبريالية العالمية، أى أنه المفرز التاريخى لتطور السوق الإمبريالى، وتصريف فائض إنتاج السلعة الإمبريالية. إنه الكيان الاستهلاكى فى السوق الإمبريالية العالمية. وبالتالى فهو أداة تطريف. فهو قائم على الوهم، فى المكان القسرى والزمان الطفيلى. فكيف يمكننا أن نقول بأن الدولة القطرية ضرورة تاريخية؟

ثانيا: يُضاف إلى ذلك انتشار الهرم البرجوازى الطفيلى الذى تأسس ونما فى تربة القطرية، فى القسم النفطى واللانفطى من الوطن العربى. هذا الهرم المرتبط عضويا وموضوعيا مع التمركز الإمبريالى بهدف تأمين تصريف فائض السلعة المنتجة فى السوق الإمبريالية، وسيبقى قادرا على التطريف والتصريف مادامت الكيانات قائمة. فالدولة القطرية ضرورة تاريخية من وجهة نظر مصلحة الهرم البرجوازى الطفيلى. والضرورة «التاريخية» نفسها قائمة فى خدمة المشروع الصهيونى كما أسلفنا فى المقدمة.

ثالثا: لم تكن التجزئة السايكسبيكوية هى نتاج الفعل القسرى من قبل أدوات المركزة الإمبريالية فقط، بل اتصلت وارتبطت بأسلوب الإنتاج البدائى، وعلاقات الإنتاج البدائية وشبه الإقطاعية، كما يؤكد إلياس مرقص الذى استنتج أن تعميق التجزئة العربية هو القانون الموضوعى لعمل الإمبريالية فى الوطن العربى. «ولقد كشف إلياس مرقص عن دور الاستعمار والإمبريالية والصهيونية فى تعميق التجزئة العربية، لكنه أكد أيضا مع ياسين الحافظ وعبدالله العروى، وآخرين، الدور الأساسى الذى يلعبه التأخر التاريخى للشعب العربى، وهشاشة بنى المجتمع وتقليدوية الحركة السياسية العربية.. فى إعاقة السيرورة الوحدوية أو لجمها وفى إعادة إنتاج الاستبداد والتخلف والتبعية». (٥)

وهكذا تعجز الكيانات القطرية السائدة، عن تمييز هوية «وطنية» واسمة لانتفاء عناصر التراكم الواسمة لها.

فالهوية الوطنية العربية وعبر وعيها الذاتى ـ الثقافة الوطنية ـ تعنى ضمنا وعلنا وحدة المكونات الثقافية ـ فى سيرورتها التالية ـ لعموم الساحة العربية، ليس فقط عبر الناجز تاريخيا، بل عبر إنجاز مشروع الوطن، وهذه من أولى وأهم المهمات الملازمة للثقافة العربية فيما يجب أن يكون بعلاقته مع ما هو قائم حاليا وبما كان قائما. فالهوية الوطنية العربية هى الواجب إنجازه مستقبلا من خلال المشروع النهضوى العربى (ذى الحامل الاجتماعى الطبقى المعين). أما الهوية القومية، فهى الناجز فى التاريخ، وبالتالى فإن محاولات إسقاط مفهوم الهوية الوطنية على الدولة الكيانية التجزيئية أو على ما هو قائم من «دويلات» وهمية، لا يتعدى قسر المفاهيم المعرفية والأيديولوجية، والعمومية والخصوصية، والذاتى والموضوعى، باتجاه البنية الأساسية الوهمية، أو باتجاه الفكر الزائف أو الأيديولوجيا التزييفية. وهذا يصب فى طاحونة الخطاب الذى يطرح الواقع المكتمل فى الوحدة القومية الناجزة التى لا تحتاج إلا لإزالة الحدود السياسية بين هذه الكيانات.

وقبل أن ننتقل إلى قراءة الحامل الطبقى والتأسيس الأولى للمشروع النهضوى الوطنى العربى، لابد أن نعرج على بعض المقاربات المرضية لسؤال الهوية.

(١) القراءة التجزيئية: ونموذجها محمد أركون، والذى كتب بحثا بعنوان «الهوية وحرية الفكر والعمل»، وبعد أن يتحدث عن تجربة سنغافورة وتجربة الولايات المتحدة الأمريكية كنموذج لإنجاز مشروع الهوية يقول: «على خلاف هذين النموذجين المهمين، لا تزال الشعوب العربية تقدم اليوم إما صورة تجمع دينى متجانس، كما فى المغرب حيث يهيمن المذهب المالكى بشكل شبه كلى، وحيث فُرضت اللغة العربية منذ مرحلة الاستقلالات على مجموع المجتمعات المدنية دون الأخذ فى الاعتبار وجود لغة مكتوبة هى اللغة البربرية القائمة قبل اللغة العربية. وإما صورة مجتمعات متعددة الطوائف، كما فى الشرق الأوسط، أى فى لبنان والعراق وسوريا، لكنها متجانسة على المستوى الألسنى..». (٦)

يقلص أركون فى قوله المنظومة الأناسية المعرفية بعناصرها العديدة إلى عاملين، الدين والمذهب ضمن الدين، واللغة. ويرتكب فى تجزيئيته خطأ تاريخيا لا يجوز أن يصدر عن باحث بحجم أركون، فهو يقول إن اللغة العربية «فُرضت»، نافيا بذلك جذرها التاريخى فى المغرب العربى، والذى يمتد إلى ما قبل الدولة العربية الإسلامية ومنذ الهجرة العربية الأولى إلى الشمال الأفريقى مع نهاية الألف الثانية قبل الميلاد وبناء الحضارة القرطاجية التى عمت فيها الأبجدية الأوغاريتية (أبجد، هوز، حطى، كلمن...). هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، ينسى القرابة التاريخية بين البربرية والعربية، وكون الأولى إحدى اللهجات التطورية التاريخية للثانية (دراسات على فهمى خشيم). وباعتبار أركون باحث فى التراث الإسلامى ينسى أو يتناسى أن للدين (أى دين) حاملين، الأول تيولوجى والثانى ثقافى، وإلا ماذا يميِّز المسلم العربى عن المسلم التركى أو الفارسى أو الباكستانى؟ ألا نميزهما بالحامل الثقافى المميز لكل منهم عن الآخر. أم أن هناك خلفية أيديولوجية سياسية تختبئ خلف الخطاب الأركونى، لا أعتقد من ناحيتى أنها تصب بعيدا عن عوامل طمس وإلغاء الهوية العربية.

٢ـ القراءة الإلغائية: ونموذجها باحث آخر من مثقفى الاغتراب «السياحى» الأستاذ عبد الوهاب المؤدب، والذى يقول فى دراسة بعنوان «بعيداً عن سم الهوية» : «يجب الخروج إذن، من هذه الفكرة العربية البحتة، ألا وهى فكرة البعث والقومية العربية ومقدساتهما التى جعلت من الشعوب العربية، الشعوب الأكثر إثارة للتهكم خلال هذا القرن. الرهان بالنسبة للعرب هو الاختفاء والتهرب من القوة الأكثر وحشية التى عرفها العالم حتى اليوم.. وبما أننا فى وضع متراجع وضعيف، يجب أن نكون أكثر حنكة، أى يجب أن نتفادى المواجهة ونناور. ولهذا السبب أيضاً يجب أن نتفادى السؤال حول الهوية، فلا نجعل منها مسألة رئيسية، حتى لا تتحول الهوية إلى مرضٍ يستحيل التخلص منه، ثمة حاجة ملحة للتخلى عن مسألة الهوية»(٧) ألا يؤمن القارئ معى بأن قائل هذا الرأى شكل رافداً مهماً «لنهاية التاريخ» وصراع الحضارات» و«العولمة»، وغيرها من مقولات وشعارات الديناصور الامبريالى بنموذجه الأمريكى.

٣ـ القراءة التزيفية، وهى مجموعة مقاربات حاولت التأسيس لنزعات اثنية متعددة، منها ماهو تغريبى ومنها ماهو أحادى القراءة لوضعيات فئوية طبقية، أو لغوية لم تقرأ فى سياقها التاريخى الصحيح.

لكن الوقفة الهادئة تحتاجها مقاربة الدكتور مصطفى سويف لسؤال الهوية حيث يقول تحت عنوان :

«نحن والهوية الوطنية»: من بين الأدواء الاجتماعية النفسية واسعة الانتشار فى مجتمعنا المصرى فى الآونة الراهنة داء الانسلاخ المتجدد عن هويتنا المصرية ويفصح هذا الداء عن نفسه من خلال عدة مظاهر، بعضها جزئى أوسطحى مباشر، والبعض الآخر يضرب فى الأعماق بصورة غير مباشرة» وبعد أن يعدد ثلاثة من الأدواء (النقد الذاتى الهدام، الهجرة النفسية، الهجرة المكانية أو الجغرافية) يصل إلى الداء الرابع حيث يقول: «الدعوات التى تؤسس نفسها على هذه الهجرة النفسية أو تكرسها ضمن تكريس مصادر ما شهدناه فى الخمسينيات والستينيات من الدعوة إلى الفناء فى العروبة (فى الهوية العربية) وقد بلغت أوجها أثناء الوحدة السياسية مع سوريا». ويتابع قائلا: «والدعوات التى هى من قبيل «العروبة» و«الإسلامية» تحاول أن تقدم ما تراه أساساً مقبولا للالتحام بكيانات قومية أخرى»(٨). نلاحظ بأن الدكتور سويف يطابق بين الهوية الوطنية والهوية القومية، وهى بالنسبة له تختلف جذريا عن الوهية العربية، بعد أن يعتبر بأن الهوية العربية داءً يحتاج لاستئصال . لكنه لا يدرى بأنه يقع فى جوهر التناقض مع نفسه عندما يبحث فى الجذور النفسية للهوية فيقول: «يتمثل جوهر الهوية الوطنية من زاوية النظر النفسية، فى «الانتماء» انتماء الفرد (سلوكيا أساساً وشعوراً إلى حد ما) إلى كيان إنسانى أكبر منه ومن الأسرة بمعناه الضيق والممتد الذى يختلط عند نقطة بعينها على امتداده بمفهوم العشرية أو القبلية. وللكيان الإنسانى الكبير معالم مميزة يمكن رصدها، يأتى فى مقدمتها اللغة المشتركة، والتاريخ المشترك، والاستقرار معاً فى موقع جغرافى معين ينطوى لاستمراره على قدر معين من العمل التعاونى».

فأى لغة مشتركة واسمه لهوية الجماعة المصرية التى يتحدث عنها د. سويف وتختلف أو تتناقض حسب زعمه عن اللغة العربية؟ أم أن هناك لغة سرية يتحدث بها أهلنا فى مصر لا يعرفها إلاّ الدكتور الباحث؟

وإذا كان يتحدث عن مراحل ما قبل الإسلام، هل هناك حاجة لأذكره بدراسات سيد القمنى، وعلى فهمى خشيم، وجبر ضومط وأحمد كمال الدين وغيرهم؟ هل حاول البحث فى سبب التطابق بين الأبجدية السيناوية (نسبة إلى سيناء) والأبجدية الأوغاريتية فى مورفولوجيا الكثير من الأحرف؟ وهل حاول التفتيش عن قدرة العربية المعاصرة على فهم مفردات الرقم السيناوية أو غيرها من الألواح النيلية بعد فك التحريف التغريبى عن نقلها؟ هل حاول مقارنة تلك الأبجدية مع حروف خط المسند فى جنوب الجزيرة العربية؟

انطلاقا مما سبق، كيف يمكننا أن ندخل جدلية الهوية العربية عبر مشروعها ومشروعيتها، فى تكوينها الذاتى وتعدديته واتساعه الأفقى والشاقولي. وبما يحمله ذلك من علائق موضوعية واسمة للمشروع النهضوى العربى بمرتكزات انطلاقه وتأسيسه وبسيرورته اللاحقة؟ وحتى نعرجُ على ثنايا ذلك الخطاب، لابد من لفت الانتباه إلى ما يحمله أى مشروع من صفات الحامل له. وأقصد بذلك تحديداً الحامل الاجتماعى بصيغته العامة، والطبقى على وجه التخصيص . فإذا كانت الشرائح المتوسطة فى الهيلكة لاجتماعية هى الحامل التاريخ لمشاريع التنوير ومحاولات النهوض عبر صعودها وارتكاسها، هل يمكننا أن ننتظر فعلا التوضع الممكن، أو المحتمل لتلك الشرائح فى واقع اجتماعى - اقتصادى عربى يتسيده الهرم البرجوازى الطفيلى، مع كل ما حمل معه من تشويه للعلاقات

الإنتاجية والاجتماعية، لدور الثقافة والإبداع والخلق وحتى للتراتبية الاجتماعية المميزة للكتل الاجتماعية؟ خصوصاً مافعله ذلك الهرم من نقل لأولويات الصراع عبر علاقات التجاذب والتنابذ الاقتصاديين والاجتماعيين والسياسيين (حسب مهدى عامل) إلى علاقات أحادية التأثير تفرضها المركزة الإمبريالية عبر قوانينها، وانتشار نمطها الثقافى تحت مظلة انتشار فعل أخطبوطية الدولة الأمنية (بتعبير طيب تيزينى) وتهميش كتلة لا بأس بحجمها من حملة الفكر «التنويرى» تاريخياً تحت شعار «نهاية الأيديولوجيا».

لقد خلخل هذا الواقع الشرائح الوسطى، وأفقرها بقسطها الأعظم، وقفز بعناصر قليلة منها إلى قمة الهرم. ولم يكن الإفقار الحاصل نتيجة لفعل الهرم البرجوازى الطفيلى فقط، بل كان بسبب فقدانها لعوامل الانسجام والتجانس التاريخيين. وهذا ما كان أحد العقابيل الأساسية الواسمة للتاريخية النمطية الإنتاجية فى الرقعة الجغرافية العربية باتساعها النفطى واللانفطى. مما وسع من قاعدة الترسيب (بالمفهوم الكمى) لعناصر وشرائح القاع الشعبي، والتى مازالت تفتقد لأولويات الصراع الطبقي، خصوصاً بسبب فقدان الهامش الديمقراطى الضرورى لحركيته (إلياس مرقص). وهذا ما يشى بضرورة استناد المشروع النهضوى على حامل طبقى جديد تشكل نواة حراكة بُنى القاع الجماهيرى التى تمحور حولها تحالفاً شعبيا ديمقراطيا واسعاً (سمير أمين) قادراً على الامتداد الجغرافى فى عمق الساحات العربية بعامل ذاتى متطور واحد. وما محاولات البحث عن حامل اجتماعى آخر للمشروع النهضوى لا يتأسس أو يتمحور حول ذلك القاع، إلا دوران كامل للذات حول نفسها. وهذا الحامل بدوره هو الذى يعطى لذلك المشروع أفقه الاشتراكى الملازم لسيرورته، والذى لا يمكن إنجاز مقدماته إلا عبر التأسيس التراكمى المادى الواسم لعموم الساحة العربية. وافتقاد تلك المقدمات على الساحات القطرية كان أحد الأسباب المهمة التى أدت إلى هزيمة بعض المحاولات الجادة فى إنجاز أجنّة مشروع تنموى نهضوى.

ويحيلنا ذلك القول إلى الأساس الأول فى ارتكازات ذلك المشروع، ألا وهو الحداثة، بسبب علاقتها بالحامل الاجتماعي، فإذا كان الوطن العربى قد عرف محاولة حداثية أولى، اعتمدت على جرأة حاملها الفكرى (طه حسين، وعلى عبد الرازق نموذجاً) بغض النظر عن القراءات الطبقية التالية لتلك المحاولة، إلا أن حاملها الاجتماعى لم يحمل فى ملامح صيرورته القراءة التنموية المستقلة، بسبب التبعية الخلقية للتراكمات «البرجوازية» للمركزة الامبريالية مع بدايات القرن العشرين. أما المحاولة الحداثية الثانية، ونموذجها ثورة ١٩٥٢ فى مصر، فهى وإن اعتمدت على حامل اجتماعى أكثر جرأة، إلا أنها لم تواكب بحوامل فكرية قادرة على قراءة الواقع العربى بجرأة ونقد وموضوعية. لذلك نجد أنفسنا الآن أمام إرهاصات محاولة حداثية ثالثة تتأسس على تحالف شعبى ديمقراطى نواته القاع الجماهيرى كحامل اجتماعي، وعلى المثقفين العضويين المرتبطين به حياتياً والقادرين على إنجاز مشروع القراءة النقدية التاريخية الامتلاكية للآخر فى منظومتنا الثقافية المفتوحة على أدوات العقلانية والتنوير. وذلك لا يمكن أن يتم إلا عبر الترابط الجدلى مع الأساس الثانى للمشروع النهضوى العربى ـ الديمقراطية. وهذه الأخيرة هى التى تفتح قوانين الصراع الاجتماعى على أبعادها الإنسانية، وساحاتها الاقتصادية والاجتماعية الأيديولوجية والسياسية والديمقراطية بأشكالها

ومفاهيمها التنموية المتعددة هى التى تضمن حرية الحركة للقاع الشعبى المنتج، واحتمال كل الآراء فى سيرورة المشروع النهضوى العربى، ومشاركة الأيدى المنتجة فى إدارة العملية التنموية، مع إعطاء صياغة مفتوحة تقوية لعوامل الانطلاق باتجاه تحقيق العامل الذاتى الواحد للمشروع النهضوى العربى بعيداً عن النقل الميكانيكى السلفى لأشكال الديمقراطية بنماذجها الليبرالية البرجوازية أو «العمالية» التحريضية.

وهذا مرتبط أصلاً بالقراءة النقدية التشخيصية الدقيقة للواقع العربى، وبخصائص بنيته.

وذلك يحيلنا بالضرورة إلى الأصالة كأساس ثالث، بامتداد مقومات بنائها التاريخية فى عمق الزمنى الاجتماعى، بما يعنيه ذلك من تأسيس معرفى متميز فى الذاكرة الجمعية والمخيال الاجتماعى، واللغة العربية والسيكولوجيا والميثولوجيا وغيرها، من خلال الكشف المعرفى والقراءة التاريخية بما تعنيه من امتلاك تاريخى نقدى للذات.

وذلك يعنى كشف البُنى والتمثلات الأيديو سياسية التى تشبثت فى بنائها الثقافى كعناصر معرفية. ومن هنا نعود لنلتقى بالحداثة من جديد، التى تؤسس على عناصر معرفية قادرة على تجاوز الزمن الاجتماعى والقادرة على تميزها عن العصرية، وفضح مقولات ما بعد الحداثة، كأيديولوجيا البنية الطفيلية المافياوية السائدة والتى تحيل من البناء الحضارى إلى مقولات صراع الحضارات ونهاية التاريخ وشيخوخة الجنس البشرى. أى تحيلنا إلى فهم الحداثة عبر المنهج الجدلى التطورى، بمعنى التفاعل مع المنجز التالى من قبل منظومتنا المعرفية. بحيث تستطيع استيعاب وصقل العناصر المادية والروحية القابلة للامتلاك. ومن المعروف تاريخياً أن البنية المعرفية العربية لم تكن منغلقة على نفسها يوماً، ولم تقف صماء صامتة بعلاقتها مع البنى الثقافية الأخرى فأثرت وتأثرت واستطاعت أن تمتلك وتعالج العناصر المعرفية الأخري، امتلاكاً تاريخياً يقوم على يالنقد والتأصيل والتحديث، الذى يفضى بنا إلى الأساس الرابع ـ التكنولوجيا والمعرفة التكنولوجية. وقف هذه الأخيرة فى مقدمة التحول الحداثى والتنموي، خصوصاً إذا أدركنا بأن التكنولوجيا قد تحولت فى المرحلة الحالية من منظومة العولمة الامبريالية إلى فائض سلعة نتيجة فوضى الانتاج الامبريالى، وسيطرة المعلوماتية وإعادة ترتيب مواقع قوة العمل فى قانون الإنتاج وفضل القيمة وأصبحت السلعة التقنية الغازى الأهم، مع احتكار المراكز الامبريالية لعناصر المعرفة التقنية.. وكان هذا من أحد الأسباب التى أدت إلى عجز المشاريع التنموية القطرية، وحتى ولو حسنت نيات القائمين عليها تاريخياً، لأن امتلاك المعرفة التقنية التالية هو أحد عناصر التأسيس الأولية فى استقلالية بنية الدولة الوطنية عن منظومة العولمة ومراكزها. وذلك يقتضى توافر عناصر التراكم الإنتاجى والمادى والذى لا يمكن تحقيقه إلاَّ فى الساحة العربية قاطبة، ولو ضمن توازن تدريجى متصاعد.

وهذا ما يتناقض بالضرورة مع شيخوخة الجنس البشرى «الفوكوياميية» ومع «شيخوخة» الموروث الثقافى (توفلر) أما ما يسميه هذا الأخير «الموجة الثالثة» ـ الثورة المعلوماتية، والتى تؤدى بالضرورة ـوحسب رأيه ـ إلى موت الثقافات الإنسانية، وموت الأدب، وموت اللغات.. مفترضاً التأسيس بأحادية الرؤية.أو، بدون رؤية حيث تحلُّ المعلوماتية لديه، فى مكان النظم الاجتماعية الثقافية، وتجنب وإلى الأبد التوضعات الاجتماعية، أية بنية صراعية. حيث تتقاطع من جديد

سواطير «نهاية التاريخ» ـ مع «سواطير صراع الحضارات» مع «سواطير الموجة الثالثة» وجميعها ذات استناد أمريكى، لنكتفى بقدرنا الطفيلى الاستهلاكى على قاعدة التوسع الصهيونى والتطرف الأمريكى، وفى رقاب قاعنا الجماهيرى ينغرس طرفا مقص التغريبية والتغييبية. وهذا ما لا يمكن مواجهته إلا عبر المشروع النهضوى العربى الذى ينجز أسس حراكه فى عموم الساحة العربية، مرتكزاً على الاتساع الأفقى للقاع الجماهيرى العربى الذى يتمحور حوله تحالف شعبى ديمقراطى يضم كل القوى الديمقراطية (المستنيرة ـ بتعبير طيب تيزينى)، ليفتح الآفاق واسعة عبر سيرورة الهوية الوطنية العربية، من خلال تطور طبيعى لماهوناجز تاريخياً، ولما تمليه الضرورة التاريخية من تحقيق التراكم النوعى لمواجهة العولمة وآلية بلعمتها لهويات الشعوب التى تنوى الإيغال أكثر فى تطريفها.
وهذا يستدعى التأكيد على أسس المشروع التنموى المستقل، القادر على فك الارتباط مع المركزة (المراكز) الامبريالية، وما تعنيه حلقات المحاول العوملة، والموجة الثالثة، وما بعد الحداثة، صراع الحضارات، ونهاية التاريخ، وموت الأيديولوجيا..

إن محاولة مقاربة إشكالية الهوية العربية عبر مشروعها ومشروعيتها، هو التساؤل الأول حول إمكانية تحقيق العدالة الاجتماعية بصيغتها الذاتية، وهذا يتطلب قراءة نقدية جذرية لأدوات الفكر الفاعلة فى صقل وصياغة منظومة العقل وآلية تعامله مع ساحة الحفر الموضوعية. وهذا ما يتطلب إعادة قراءة جذرية وكاملة لمنظومة العقل العربى، وأدوات الفكر. وفى ذلك قدمت محاولات جادة ومهمة، ننتظر تطويرها.

المراجع والهوامش

(١) فرانسيس فوكوياما. نهاية التاريخ وخاتم البشر ـ ترجمة حسين أحمد أمين ص٢٩٠ بدون تاريخ، وبدون تحديد لمكان النشر.

(٢) د. طيب تيزينى ـ التحديات التى تواجه الثقافة العربية راهناً، جريدة البيان، لعدد ٦١٠٥ تاريخ ٦ مارس ١٩٩٧.

(٣) عبد الله العروى ـ الأيديولوجيا العربية المعاصرة ، نقله إلى العربية محمد عيتاني، دار الحقيقة ـ بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٠ ـ فى عدة مواقع من الكتاب، وخصوصاً ص٢٨.

(٤) عبد الله العروى ـ المرجع السابق، ص٢٨.

(٥) جاد الكريم الجباعى ـ حرية الآخر «نحو رؤية ديمقراطية للمسألة القومية» حوران للنشر، دمشق ط١ ١٩٩٥ ص١٦٨.

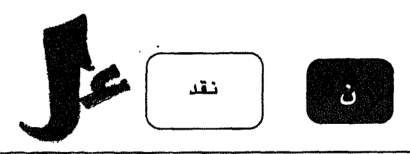
(٦) محمد أركون ـ «الهوية وحرية الفكر والعمل» ـ مجلة مواقف ـ العدد ٦٧ ص١١.

(٧) عبد الوهاب المؤدب ـ «بعيداً عن سم الهوية» ـ مجلة مواقف ـ العدد ٦٧ ص١٨.

وتسمية «مثقفو الاغتراب» «السياحى» أطلقها منذ سنوات الباحث الدكتور صبرى حافظ.

(٨) د. مصطفى سويف ـ «نحن والهوية الوطنية» ـ مجلة «الهلال» ـ عدد مارس ١٩٩٥.

فى نفس العدد من الهلال دراسة بعنوان «العروبة.. وهم أم حقيقة» لـ «عبد الرحمن شاكر» ـ وبرغم أنها رد على الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى لما كتبه فى مقاله المعنون: «الأمة العربية.. ماضى أم مستقبل».
والمنشور فى جريدة الأهرام ١٩٩٥/١/١١، إلا أنها رد أولى على مقاله د. سويف.



العطش إلى "يقين العطش"

شعبان يوسف

صديقى إدوار:

لا استطيع وصف غبطتى حينما قرأت أو قل انغمست والتهمت وامتزجت وتقاطعت واشتبكت وتوازيت مع هذا العمل/ السفر.. قل إننى غرقت فى مياهه، وتمددت فى رحابه.. منذ أن بدأ بجملة: "كان حسه بالفقدان الذى لا يعوض.. عميقاً" إلى أن ختم وكلل بجملة :"مع أننى أتهاوي، فها أنذا - كما كنت دائماً - داخل أسوار الروح ، أسوار الحب القديمة".

لا استطيع وصف المشاعر المتضاربة التى ضربت فى صدرى ، ولا أعرف تحت أى شىء يندرج هذا الكتاب.. هل هو رواية؟ هل هو سيرة ذاتية؟ هل هو كتاب يحتوى على كل فنون القول؟.. ربما كل ذلك.. وأظن أن الناقدين الشجعان سيجدون الجرأة اللازمة للتعرض لهذه الإشكالية .. وسيغوصون في بطن المقولات للخروج بحل مريح يرضى جميع الأطراف - ربما المؤلف أيضاً - هذا الحل الذى سيحد من حيرتى قليلا..

فسوف أقتنع بما سيقولونه جميعاً علي اختلاف وتضارب ما يقولونه أحيانا .. فلهم شأنهم أيضاً المحير الذى لا أود أن أضيفه إلى حيراتى المتعددة.. وسأصرف عنى هذه القضية - لوقت ما - فهى على الأقل ليست من أمور انشغالى الآن،.. رغم أنها ستبرز بين الحين والآخر .. وأنا فى حفرة تطوحك بين العشق مرة.. والوطن مرة أخرى ، والبحث عن حقيقة ما، مرة ثالثة.. لا أقدر أن أفض الكتاب لكى أعثر على معنى اليقين.. أو علي كينونة العطش.. أو عن سر لوعة الفقد المتجسد فى كل فقرة.. بل فى كل مفردة .. بل سأحاول أن أضع هوامش .. مجرد

هوامش قلقة على متن قلق فحسب.. بل هوامش مرتعشة على متن متحرك ينذر بالتفجر والزلزلة في كل جوانبه من خلال كل سطر.. من نافذة كل جملة .. من عين كل مفردة تبدو كأنها مسالمة وآمنه..

بداية يا صديقي إدوار أود أن تعذرني فقد أقبلت على هذا العمل وأنا أحمل حساً بالتصيد الناقد، الباحث عن ثغرات ، وبعد أن توغلت قليلاً فقدت كل أسلحة الناقد الذي كنته، وتكسرت آلتي العالمة والعارفة والمهيمنة والجاهزة لكي أخضع كلية.. وبشكل جدلي، كما يقولون لشلالات العشق الجارفة التي تنهمر من كل سفح الرواية.. وأندهش أمام حوشية اللغة المنطلقة كما تحب أن تقول وانسحرت إزاء عرامة الحس الطاغي بالموجودات حية وجامدة .. لفداحة الفقد الذي يكتسح أي طمأنينة.. ثم الشطح الذي يترامى هنا وهناك .. في الكتاب .. هذا الشطح الذي نعرفه عند المتصوفة بمعناه الحرفي.. كما عرفناه عند الحلاج.. وكما لمسناه في شطحات البسطامي وابن الفارض وذي النون.

وربما أكون قد لمت نفسي الأمارة بالنقد والتصيد الدارس لكيفية تكون العمل وتدرجه وتسلسله .. ولذلك تركت هذه النفس على رسلها لتصدح في أشجار لغتك النفاذة.. وتندهش كما لم تندهش من قبل أمام تداعيات البنايات الشاهقة لصورك - إن صح التعبير - العجيبة.

إذن هزمت آلتي الناقدة الدارسة المتقصية .. أمام تواتر انهمار الحس الطازج .. الخارج توا - بشكل مفاجيء - من مراكز الشعور .. وكلما ملكت نفسي أو ملكتني من شدة الأندهاش وجدتها تدخل في غياب أشبه بالحضور ، أو في حضور أقرب للغياب في ساحتك الواسعة الواسعة حتى أنني في محطات التأمل أتوقف وأسأل : كيف استطعت يا إدوار أن تصف تلك الجيوش اللغوية واحداً تلو الآخر .. لتجعلها تتقدم وتشتبك وتثير كل هذا الغبار .. كيف استطعت أن تجعل من كل هذه المفردات . العشق.. الوطن .. الجسد.. الفتنة الطائفية .. الفقد .. الهلع.. الطمأنينة.. السياسة.. الآثار .. الخداع .. جعلتها كلها تتضافر في بنيان واحد.. وفي نسيج يصعب أختراقه..

هكذا نعود مرة أخرى إلى فكرة البنيان .. هل هناك بنيان؟ هل هناك جسد واحد؟ هل هذا عمل يندرج تحت مسمى معين؟ أو يدخل في تصنيف أدبي محدد؟ أم أننا إزاء عمل يستعصى على التجنيس والتوصيف؟ أو قل إننا إزاء عمل يتجنب التدجين في أطر معروفة، وطرق موصوفة قد وضعها لنا المنظرون والناقدون سلفا.. سأترك ذلك مرة أخرى لمن هم أقدر مني واكفأ قراءة بشرط أن يكونوا مسلحين بالقدرة على التعامل مع النص، فالناقد الذي لا يستطيع أن يتذوق النص الإبداعي لن يستطيع أن يفك مغاليقه، ولن يستطيع أن يكتشف أسراره ومكنوناته التي لا تستسلم أو تنفتح بسهولة.. فالأجهزة القديمة والجاهزة سرعان ما تتفتت أمام جدة وحدة النص، وهذه الأجهزة والآليات النقدية القديمة التي تعمل بنشاط دؤوب في شتى الأشكال الإبداعية دون كلل ودون مراجعة .. كارثة أخرى.

بالطبع أمام عمل مثل "يقين العطش" ستتعدد الداخل بقدر ما يعدد النص طروحاته .. فالنص يطرح الهم الاجتماعي الواقعي.. ويصوغ ذلك في شكل يكاد

أن يكون أسطورياً .. ويعالج أمورا فى غاية العقيد الإنسانى لكى يكون وليمة مغرية لأصحاب المداخل النفسية.. وتترامى بين جوانبه الشطحات الصوفية من شدة وجد ميخائيل .. أيضاً سيجد الأسلوبيون مرتعاً صالحاً للتجريب .. وأيضاً سينتزه اللغويون للكشف عن أشكال متعددة من ضروب اللغة.

وربما لا أكون مبالغاً حين أقول إن كل هذه المداخل تصلح للتعامل معاً، لتبيان جماليات هذا النص الذى يضرب فى كل اتجاه ليتضافر المبنى الجزئى مع المعنى الكلي.. لتصبح الرواية خالصة للمعنى .. أو نقول ليتضافر المعنى الجزئى مع المبنى المفتوح الكلي.. لتصبح الرواية رواية مبني.. وتتضافر فكرة الوطن مع حالة العشق .. وتمتزج صيرورة الحضور الجسدى مع حالة الغياب والفقد والإبعاد الاضطرارى لكل ما هو نبيل.. ليختلط نهب الآثاريين مع نهب الانفتاحيين مع سارقى الوطن فى سيناء.

يظلل كل من هذه الممكنات المطروحة - هذا العشق المستحيل والأسطورى الذى يتمتع به ميخائيل لرامة - ولا أعرف لماذا لم يذكر اسم ميخائيل مرة واحدة فى "يقين العطش" هل لأنه قد عرف من خلال عملين سابقين، هما: "رامة والتنين".. و"الزمن الآخر".. ربما .. هذا العشق الذى لا تتحمله الروح .. فتصرخ أحيانا وتعاني.. ويبدو أنه أكبر من أن يطرح فى أمرأة واحدة .. ربما .. هذا العشق المتفجر الذى انخلط بكل مواجع الوطن .. وبكل مفردات الحياة المصرية بما تموج به من فقر وغني، من عطاء وأخذ ، من حب جارف لتراب هذا الوطن المصرى الخالص بعيداً عن أى شوائب وهابية قفزت فى الروح أحيانا لتستقر فى سلوكيات وأوجه ورؤوس .. إلى تفريط مخز فى هذا التراب.. هذا العشق المحوط على كل حالات الرواية يتفجر أحيانا فينساب شعراً.. حتى أن ميخائيل يقول لرامة: "أحيانا أكون شاعراً" ويتحول فى بعض الأحيان إلى تمثل بالمتصوفة من خلال اقتباسات متكررة لهم.. بل أحيانا نجد أن ميخائيل نفسه يشطح من شدة الوجد.. ومن شفافية الموقف، ومن حلاوة الوصول إلى درج التوحد والحلول.. وها أنت يا صديقى تعتمد على صديقك الإخميمي.. بلدياتك كما تصفه حينما تقول: "أعرف الناس بمحبوبه أشدهم تحيراً فيه".. وتستل مقولة أخرى ليقول فيها :"إذا صح اليقين فى القلب صح الخوف فيه". وأراك يا صديقى أنت نفسك تشطح بدرجة حينما تقول :"أبكى لأننى لست الله، كأننى كنت أريد أن أتخذ مكانه، أن أشكل العالم، أن أعيد صياغة وجهها أمام العالم".

ثم تستطرد وتقول لرامة :"الله لا يبكي".. ثم تعدد بعض أسمائها: رامة، نعمة، نوريس، أيا كانت أسماؤك الأخري: حتحور، إيزيس، ليليت، عشتار أو إينانا.. أى ذاتى الأخري، مازلنا غريبين.. ليس من الضرورى طبعا أن تكون لك أسماء أسطورية ولكن بالفعل لك الأسماء حسنى".

هل تريد يا صديقى أن أدلك على شدة وجدك .. شدة ظمئك، لوعة فقدك.. يقين عطشك.. فشفقت، وشطحت.. وأصبحت ذاتك هى ذات محبوبك .. وأصبحتما غريبين.. أعتقد لا يوجد لبس فى أن هذه الحالة حالة "صوفية" لمسناها من قبل فى أسلافنا القدامى دون أن تتشدق باقتباسات كثيرة ودون أن تضيف على لغتك رائحة تراثية أحيانا ما تكون ممقوتة.

صديقى إدوار:

ربما يكون هذا الشطح الذى أصاب ميخائيل قد أصابنا بدرجات متفاوتة، لكننا مقصرون .. فالتعبير يخوننا .. والعبارة عصية.. والنفس مكبلة بمحرمات كثيرة.. ولذلك أجد أنك استطعت أن تخترق كل هذه المحرمات المفتعلة، وأن تمسك بناصية العبارة.. اخترقت هذه التقاليد المفتعلة حينما رفعت جسد رامة إلى مستوى الأسطورة.. وتجولت فيه بحرية رائعة.. هذه الحرية التى صنعتها لنفسك .. بل انتزعتها انتزاعاً يليق بعاشق ومحب ومبدع حقيقي.. ولم تركن إلى مألوف ركاكة المطروح.. استنفدت كل ما يستطيع المبدع أن يصل إلى هذه المرتبة من الإبداع . لدرجة أننى قلت : إدوار الخراط لم يترك لأحد ثغرة ينفذ منها ليكتب فى الجسد.. ولم تسقط منه عبارة واحدة ليلتقطها مبدع آخر. هكذا أطلق إدوار قوته لمحاصرة كل فنون الكتابة فى إبداع الجسد.

والجسد هنا ليس هذا الجسد الواقعي.. بل صورة الجسد على الوجه الأصح .. صورة متخيلة .. وربما تكون ضرباً من التشوف والإبداع الذى يوازى أحلام السورياليين. ونوعاً من تفجير طاقة التأمل والخيال عن آخرها، نصل إلىَ هذه الصورة المطروحة على مدى الرواية.. لأن الجسد بالطاقة الفاعلة فى الراوية جسد مستحيل .. وجسد غير ممكن .. وجسد غير محتمل .. ورغم ذلك نجد ميخائيل التائه فى حضور ملكوت هذا الجسد المزدوج .. أقصد المختلط بالروح والمعجون بها.. والمعلق فى جمالها. نجد ميخائيل رغم تأليه هذا الجسد المغنى يصرخ: ما أشد محدودية هذا الجسد أمام طاقة الروح القاهرة والجبارة . هذا الجسد الذي هو جسد رامة ينمزج مع جسد الوطن المتشرذم بين عناصره وتقلباته وزراًعه وصناعه .. وقد سمح تجول ميخائيل الواسع فى جسد رامة بالتجول أيضاً فى جسد الوطن مع انتفاء حالة الزمن.. فجسد رامة هو جسد المرأة المتخيلة والمحلوم به.. وجسد الوطن الذى يتقلب بين خلافات أبنائه وصراعات طبقاته .. وتشتت مستوياته التاريخية .. بين تاريخ فرعونى وتاريخ قبطي وتاريخ إسلامي.. هذا هو جسد الوطن دون أيٍ لبس ودون أى ترميز .. والحالة الوحيدة التى نستطيع أن نقول إن هناك تماساً عندما أسميت رامة فى بعض الأحيان بإيزيس .. كنت تنهل من منابع التاريخ الصرفه .. التاريخ المشحون بالطاقة المصرية الخالصة..

ربما كنت تصف رامة أحيانا بأنها قديسة من قديسات الجسد والمعرفة.. وتراجع نفسك فتقول : هل أنا قاسٍ عليها قسوة غير مبررة..

فترد عليك رامة: أبداً يا حبيبيٍ، كل ذلك من أوإهامك وشطحات تهويسك .. لست إلا امرأة عادية تماماً ككل النساء .. فى عيوبهن وربما مزاياهن.. نعم.. ألا تستطيع أن تنظر إلى من غير تمجيد ولا تقديس ولا تأليه .. من غير إهانة ولا تحقير .. تنظر إلى أنا ... لا إلى تخيلاتك عنى..

فترضخ لها قائلاً: نعم .. للأسف.. أستطيع.. لا أملك إلا أن أستطيع.

إذن كل هذه الحيرة.. كل هذا التوهان والتطوح . كل هذه الغيرة المطعمة بالروح المصرية.. المصرية.. السمحة .. الطيبة.. الفياضة.. الخاصة.. إذن كل هذه

الحيرة التى تؤدى إلى أسئلة مدوخة حتى تدفع رامة لتقول: يا حبيبى لماذا تعذبني؟ وتعذب نفسك بالكلام، وما وراء الكلام؟..
هل أحاول أن أرسم وجهاً لرامة..؟ هل أستطيع أن أصف براكين ميخائيل؟ ربما .. سأحاول.. لن أحاول.. بل ستكون خواطرى على سجيتها..
رامة التى تتمدد.. تتفجر.. تتضح رويداً رويداً.. وكلما انكشف مستوى .. فاجأنا مستوى آخر .. رامة ليست امرأة عادية.. وليست امرأة واحدة.. وليست تقليدية.. بل ليست امرأة واقعية.. بقدر ما هى المرأة - الحلم ... المرأة الواقعية المنخرطة فى خيال الفنان وبشوقه إلى حالة العدل.. العدل الذى يكاد أن يكون مستحيلاً.. العدل الروحى والعدل الجسدي.. رغم اختراقات اللغة.. وتهتك الصورة المألوفة .. وتمرد التعبير على العادى والمتعود عليه..
ربما لن يكتشف رامة إلا من ضربت فى قلبه سهام العشق.. ولن يفهم ما يصبو إليه ميخائيل إلا من كسرت ضلوعه خبطات الشوق الجارف. وألقت به تطوحات الصوفى على أرصفة الفناء.
رامة.. المحبوبة التى يجرب فيها ميخائيل كل صنوف اللغة من شعر ومن شطح ومن سرد روائى .. ومن لمحات قصصية .. ويهوى المبدع إلى التسجيل والأرشفة لوقائع مقتبسة من مجلات وجرائد.. وقائع حقيقية.. يجرب ميخائيل الشكل الروائى المفتوح الذى يغرى الناقدين أيضاً بتجريبهم أسلحتهم العديدة.. يفتح ميخائيل شهية القارىء المثقف المتذوق لمغامرة الاشتباك مع الشخصيات المتعددة والمختلفة والمتناقضة والمتصارعة .. يصعد ميخائيل فى جسد رامة حيث الحدود - اللاحدود الجغرافية .. تعبث عيناه وتتجول .. تفيض روحه وتلتم ثم تتشتت.. حتى عقل ميخائيل يعمل أحيانا فى تعمل واصطناع صورة أقرب إلى السوريالية..
رامة .. الصورة المتخيلة المحبوبة المعشوقة المستحيلة التى تتمدد فى روح وفى شوق ميخائيل هى صورة أحيانا رومانتيكية كما قال ميخائيل عن نفسه فى إحدى الفقرات أو قل فى أحد الاعترافات المضطربة التى يدلى بها اعترافا بعد اعتراف.

عزيزى إدوار

ربما أخلط بينك وبين ميخائيل، وأحاول أن أضيق المسافات وأوسعها بين الرواية - طالما أن هناك سرداً وخيالاً وبنية - وبين السيرة الذاتية طالما ذكرت، عدلى رزق الله ولوحات أحمد مرسى ووقائع حقيقية اقتبستها من روزاليوسف والأهرام والأهالى والأخبار.. وربما أخلط مرة أخرى بين ميخائيل وبينى طالما أننا نحلم بوطن يخلو من الفتنة الطائفية ويخلو من النهب ويخلو من البعد الوهابى.. نحلم بوطن يخلو من الفقر حين يستند على ذى النون وهو ينشد:
"أموت وما ماتت إليك صبابتي.. ولا قضيت من صدق حبك أو طارى"
أو حينما يقول لنفسه: أما الوجد ، والغرام، فلعله حنين إلى ما وراء الجسد.
وربما كان انتماء ميخائيل المبكر إلى حلقة التروتسك القديمة فى

الأربعينيات لهى دليل ومرشد قوى على أوجه التشابه المتعددة التى صارت معروفة بينك وبين ميخائيل وبين من عشق واختلط عشقه بتجارب شديدة القسوة..

أعذرنى يا صديقى إدوار إن خانتنى آليات الدرس المعهودة .. وإذ جانبنى النظر الثاقب الصائب المدقق.. وإن عبثت بكتابتى شياطين، فجاءت سطورى كهوامش شخصية جداً وقلقلة ومرتعشة تحت متنك المهول.

أعذرنى لأننى لا أعرف كيف سيصنف الناقدون هذا العمل .. وكيف سيقتحمون قلاعه لاستخراج مكنوناته .. وفض أسراره .. وأراك فى حوار علاء البربرى معك فى "أخبار الأدب" تنكر على دراسة ما أنها أدعت أن "يقين العطش" من الممكن أن تقرأ من أى مكان، وبلغة أخرى إنها عمل دائرى إذا صح التعبير.. يستطيع المرء أن يبدأ من أى نقطة فى محيطها .. وأوافقك على الخلاف فى هذا الرأى.. رغم أنه سيحيرنى أيضاً .. هل أنك أقبلت على هذا العمل وأنت تحمل خطة أو رؤية معينة .. هل هناك قانون خاص أردت أن تضبط به هذا الاجتياح الجارف من تتالى الفصول التسعة .. هل هذا العمل المفتوح على أزمنة متعددة ليست متتالية بالشكل الطبيعى يتيح بأن العمل لا يخضع لأى قوانين.

صديقي إدوار:

هناك سؤال أخير لماذا رغم جماليات العمل الطاغية نجد إصراراً على المحارفة التى تقف أحياناً فى وجه الإنسيابية اللغوية للنص . دعنى أقول لك إننى كدت أرفعها تماماً من النص، فى قراءتى الخاصة له.. ألم أقل لك إننى لست ناقداً ولا دارساً.. بل متذوقاً خالصاً.. لذلك لن يكون هناك الناتج الحسابى لهذه السطور.

عزيزى إدوار..

عندما أعطتنى صديقتى الشاعرة ميسون هذا العمل لمحت فى عينيها إعجاباً فائقاً .. كأنما تقول لي: اقرأ هذا العمل فهو يليق بفنان ومبدع كبير.. إنه عمل جميل.. أخذت الكتاب.. وتأجلت قراءته .. وعندما عزمت على قراءته .. ودخلت فيه أجد نفسى إلى الآن لم أخرج منه.. سامحكم الله يا أصدقائى..

ق

قصة

وجهك يشبه ساعة مائية

محمود أبو عيشة

تدعوه أحيانا ليكتب لها بعض الخطابات أو يقرأ، لكنها أبداً لا تدعه يقترب، تلفحه بأنفاسها خلف أذنيه وتحثه على القراءة أو البحث ولما تلتهب أذناه، وتبدآن فى الاحمرار تنصرف وتضحك ضحكة معينة تنتهى بذيل رفيع وتستأذن لتحضر شيئا ما أو تسوى شايا أو تلحق الطبيخ حتى لا يحترق على النار فكان يشم رائحة الشياط تنخر داخله ورائحة العرق الذى يتجمع خلف أذنيه وفوق أرنبة أنفه ويسقط نقطة نقطة فى رتابة.

فى البداية كان يتحرج أن يمسحه، ثم تجرأ فأخذ يمسح وجهه كله من آن لآخر ثم تركه نهائيا عندما علقت: «وجهك يشبه ساعة مائية»،

كان يمكث قليلا، يعتريه قلق واضطراب وكانت لا تلح، حتى أصبح - شيئا فشيئا - يقضى وقتا أطول، يتمهل فى القراءة ويلون الكلمات وكانت تتفنن؛ تقص عليه حكايات كثيرة وغريبة، حكت له مرة قصة ذلك العبد الذى تجرأ على سيدته، فى غياب سيده، ونظر إليها من ثقب الباب وهى تغسل رأسها فى الوسائد وتستحم بدموعها النازفة - فيما كان النوم يداعب جفون الصغير الذى شرب اللبن لتوه متلذذا بحدوتة المساء - وهو يغالب النوم بأكواب الشاى المخلوط بالنعناع وأنفاس سيجارته المحترقة مفتونا برهافة اشتعالاتها غير المرهونة فى دهش العَين وألقها فى اقترابها الحثيث من لحظة توهج.

سألته فجأة: ماذا فعل الملك فى الليلة الثانية بعد الألف؟.

: لا أعرف ، ربما قتلها.

قهقهت وقالت: وربما قتلته.

وافقها مبتسماً..

انشغلت بمتابعة (القرصان) الذى وضعته حالا فى الفيديو واختفت لحظات داخل الحمام، اغتسلت ولبست قميصا بلا أكمام وجلست إلى جواره على كنبة الصالون المخملية وفردت ذراعيها واستأنفت روايتها عن الوحدة والدفء المفقود والزوج المنهك، سأل نفسه ماذا يمكن أن يفعل لتحس بالونس!.

قالت: يمكن أن نكون أصدقاء .

قال: ذلك ما كنت أفكر فيه.

اقتربت بوجهها حتى أحس بالتهابات فى صدغيه، تنهدت ولفت ذراعها حول عنقه فاحمر وجهه وفكر: إنه يريد الحمام.

ضحك وجهها وقالت: انتظر، أحضر لك شيئا.

غاب طويلا حتى إنها استعجلته مرات وخافت، ربما يكون اختنق فى « البانيو » أو انزلق بفعل السراميك والصابون المعطر، وكان يرد عليها فى كل مرة، بعد فترة صمت: حاضر..

احتار ، يتأمل أعضاءه فى مرايا الحمام الدائرية وهالته فحولة كامنة تعلن عن نفسها فى فوضى نومه المتقطع وأحلامه الدموية العنيفة، فكر؛ فقط يفتح الباب وتنتهى كل عذاباته وتحترق إلى الأبد ولكنه أحس بقلبه ينخلع من صدره بعنف حتى كاد يسقط على أرض الحمام الزلقة، وتذكر معبودته الصغيرة الوادعة، وتساءل ماذا تمثل الحياة لقلب يتعذب ويحلم بحياته الحقيقية؟ متى تبدأ ويحتويه قلب امرأة يحبها ويتعذب بها، ولعلها هى الآخرى تتعذب فى ركن ما على الكرة الأرضية وتحلم بذلك اليوم الذى تجد نفسها بين أحضانه وتستعيد أوقاتهما القليلة معا واحتراقها بأنفاسه وقبلاته وهى سكرانة بنشوة سحرية، وتسرح بملمس يديه ورائحة عرقه وشوك ذقنه وتتعزى بدموعها وصلاتها الحارة وتضرعها الدائم إلى الله أن يعيد إليها رجلها، ربما فى تلك الساعات العميقة من الليل تحلم به وتحتضنه مثلما يفعل هو ويرسل لها قبلاته ويحكى لها عن مغامراته الصغيرة وترهات يومه. يقول لها: إنه كره العالم ولا يعرف كيف يستمر ويقول لها: إن السقوط سهل والمدى بعيد، يحكى لها عن ليالٍ سوف يقضيانها معاً، يلتقم ثديها وينام، يترك لها نفسه عمراً مثل الذى ضاع، ويقول لها: إن الحياة فارغة وكئيبة - بدونها - رغم الشعر والموسيقى..

ق قصة

تحولات جسد

أحمد سعيد

أحست بانسحاب روحها مع الاندفاع الساخن الدافئ بين فخذيها فزعت أعضاؤها لزلزلة الاندفاع، وارتعشت عضلاتها برجفات كتضريس طعم الليمون على الأسنان؛ والعرق فاتر الدفء يتدفق هداراً من مسام الجسد القديم ببقايا غثاء الأحاسيس الهادئة الساكنة مفسحا للمشاعر الفائرة والمتوترة، والمرتعشة و..... المتدفقة، حلمت أمس.. أنها تركب فرساً فى غابة ناعمة الخضرة، هادئة الهواء تتماوج فوقه بتنورتها المتحركة وبلوزتها الطفولية، وشعرها المضفر يضرب بطوله مؤخرتها، فجأة هبت ريح وحشية، وتحولت الغابة إلى أمواج بأنياب، وأن الريح نزعت ملابسها رغم مقاومتها الشرسة للاحتفاظ بالقطع الداخلية، وعريها الجامح يتمدد صدرا، وأردافا، ويرسم زغبا هادئا داخل تجويف الإبط، وحول الشق الضئيل المختبأ تحت الكف الوردى، المرتعش المخضب باللون القرمزى لأمواج جسدها الجامح العرى فوق ذلك القارب الفرسى الخشبى الذى حملها تحت الرياح التى تتسلل لمسامها، متفاديا الأمواج التى تنهدر منسحبة على عريها، وزغبها، وأعضائها، وحين اخترق بصرها الماء القرمزى تحت كفها، شاهدت سوط أنوثتها، يمزق خشب القارب.. استيقظت وهى تتلو تلاوات النجاة، وتمتمات الفم الجاف للوجه الأصفر الخائف تتمتم بهمهمات مبهمة لطرد بشاعات النفس الأمارة بالسوء .. وحين استراحت وابتلعت كوب الماء وغلست رأسها من خفافيش الأحلام، حاولت أن تفك هواجسها بالحكى بسذاجة البكارة، وبكورة اللغة لأمها ـ تلك الأم الغلامية منجبة الذكور الخمسة الفخورة بأنها «أم السباع» الحاجة ذات السطوة السامية بين سيدات العائلة ذوات الأرحام الأنوثية، دائمة التلصص على استحمامها، وملابسها وكلوتاتها الداخلية.. أمبارح وأنا نايمة حصل .. فجأة اعتدلت أمها ولمت طرحتها وجلبابها بين قدميها.. صفعتها....

وأمرتها أن تغتسل سبع مرات في كل مرة تقرأ الفاتحة والمعوذات وماتحفظه.. ثم تأتي لتبخرها حتى تطرد عن جسدها روح النجاسة.. وبعد ما ترجعي من المدرسة تعدي على العطار عشان عرق الحلاوة اللي نرشه في الأوضة اللي جوه.. عشان نبعد النجاسة قومي يالا استحمي .. روحي .. غوري يا لاعلى الحمام.. أعوذ بالله ولما يجي أخوكي الكبير هأخليه يفتش كراريسك ، وكتبك.. انسكب الماء البارد فوق دفء الجسد المفزوع المقموع، مع كل دفقة تلاوات النقاء تطرد غول الدنس الذي بان من صفعة الأم، وعيونها الشوكية المتشككة.. دلكت جسدها بقسوة الماء، تعتصر أعضاءها، تسلخ جلدها، تميت حلمها المخيف الخائف، فوق النتوء النامي فوق صدرها، تصب التلاوة المائة بين منابت المسام لذلك الشق المجرم، تغسل تلصص زميلاتها وفضلهن أثناء فسحة الحصص وفي دورات المياه عن بروزهن الناتئ النابت فوق أضلاعهن، تزيل مقارنتهن الطفولية بين نتوءاتهن، وصدر «أبلة أحلام» الناهد ومن منهن ستمتلك نهداً بارزاً كنهدها، حين تخرجه لإرضاع طفلها، أثناء كتابتهن الدرس، ومتابعتهن لمصاتها النهمة الملتهمة لتلك «الترمسة البنية»..أنهت الفاتحة والمعوذات، وبدأت في الاغتسال تغسل من وعيها ضبطه لأخيها الكبير يفترش البنت البلهاء فوق السطوح، وبنطاله المنتفخ المبلول، ولهاثه المتتابع وهو مستلق فوق فخذ الخادمة القبيحة عصرية يوم جمعة خلف باب غرفة الخزين أثناء غياب أمه في المقابر توزع رحمة الجد على المقرئين.. سبعة أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. الوسواس الخناس.. الذي يوسوس في صدور الناس.. تكشط وتسحب برشات الماء المنسكب، وبالتلاوات الرغبة الجمرية داخل عيون صديق أخيها الملحي»، وزوجته البدينة التي ترتدي خيمة سوداء أعلاها ثقبان، ولا تصافح الرجال، لكنها لا تمانع بكشف جسدها المترهل واحتضان أخيها المراهق بين فخذيها ـ لأنه لم يبلغ ـ واصطحابه معها ليؤنسها أثناء غياب زوجها.. أنه الحلم يأتيها مندفعا ساخنا، يسحب روحها، ها هي الموجات الهادرة غابت عن الحصة لحظات.. نظر إليها وهي تخلع عنه الحذاء، لمح نتوء الصدر الغض.. اتكأ وهو يداعب مسبحته «اليسر السوداء».. البنت فارت يا حاجة.. طولها ـ اللهم صلى على النبي ـ يطاولني.... أنا بأقول كفاية كده.. نجوزها السنة الجاية.. إيه رأيك في الواد قريب أختك في المنيل .. أيوه اللي معاه دبلوم صنايع، وهيسافر الكويت سنة... كانت تنصت لاندفاعه عبرها.. أفاقت لتمد يدها فوق الجونلة الزرقاء لتلمح بقعاً قرمزية قاتمة تتربع تحت قدميها ألتفت زميلتها رأت الدم فوق الجيب المحسور وفخدها الدامي.. صرخت دم.. فزعت هي لدرجة الصمت، ابتعلها هواجس الحلم، وتذكرت عرق الحلاوة الذي ستأتي به حين عودتها، واغتسالها المحموم بالماء المتلو لطرد أشباح الذئب الوهمي وحذر أمها التأنيبي و.. التفت البنات الصغيرات بعيونهن الكتكوتية الفضولية، دم كتير يا أستاذ .. غطي فخدها.. هي دايخة يا أستاذ؟... من أيه الدم ده ياه.. يا عبيطة تلاقي مسمار في الدسك.. لا أنا ماما

قالت لى إن كل واحدة عندها دمل بيتفتح شوية كل شهر.. أختى مرة حصل لها كده فى البيت ساعة ما صحيت لقت البيجامة غرقانة.. أمى خدتها وعملت لها رُباط قماش ومن ساعتها.. خفت على طول .. حين سمع الأستاذ كلامهن ، توقف عن الشرح، ونادى على الأخصائية من الشُرفة.. حضرت، أخرجت البنات، مسحت الدم، احتضنت فزعها وهدأت جحوظ عينيها، استردت وعيها حين ابتسمت لها .. وحين قام جسدها ترك هناك بين البقع القرمزية بقايا ظل قديم، وفهمت بعدها صفعة أمها، ونظرات صديق أخيها الملتحى الشبقية، ولهاث الأخ ليلة الجمعة والتطهر الشهرى بعد كل توقف ورغم أنها أصبحت ترتدى ثوبا جديدا، وتنظر بزجاج العيون الآنية لصدر «أبلة أحلام»، وتنصت لصوت المص الطفولى بشغف، رغم تفتح سموات جسدها واختفاء نجماته الزاهية خلف أردية مسدلة وجونلات فضفاضة، رغم البهجة المتفجرة لأعضائها أثناء الفسحة وشقاوتها الفجائية القمرية، رغم ذلك كله كانت - دائما - تجلس وهى تضم فخديها ... بخوف،... وقسوة... وحنان.



عاطف الطيب:
أحب ناجى العلى ونور الشريف

أجرته: فاطمة طفيلى

هذا حوار مع المخرج الراحل عاطف الطيب يتحدث فيه عن تجربته الفنية وصراعه مع الرقابة سواء رقابة الدولة أو رقابة المنتجين، وفيه نتعرف على طريقة تعامله مع شخصية الرسام الفلسطينى "ناجى العلى".

وتعيد "أدب ونقد": نشره لا لنتذكر عاطف - الذى لن ننساه - وإنما لنؤكد تلك القيم النبيلة والجميلة التى التزم بها ودافع عنها فى كل أفلامه.

"أدب ونقد"

آلى عاطف الطيب على نفسه ألا يعمل إلا فى مجال الأفلام الملتزمة التى تعبر عن واقع الشعب المصرى خاصة، والشعب العربى عموماً. ابتعد عن الموجة السائدة فى السينما المصرية واتخذ خطاً واضحاً لا يحيد عنه، بحيث يسعى إلى تصوير هموم الشعب ومشاكله ويظهر مواقف الظلم والتسلط والقمع التى تنتهجها الأنظمة العربية.

يتميز بالشفافية والإحساس المرهف،هادىء الأعصاب متزن يقبل على العمل بصبر وأناة ويحب عمله وإن لم يترك له مجالاً للراحة.

الخط السياسى الوطنى الذى اتبعه فى أفلامه من "الأتوبيس"، "التخشيبة" .. "ملف فى الآداب" إلى "البرىء" و"كتيبة إعدام" وصولاً إلى فيلمه "ناجى العلى" الذى يقوم فيه الفنان نور الشريف بدور فنان الكاريكاتور الشهيد ناجى العلى والذى يظهر فيه هذا الخط واضحاً وجلياً أنه المخرج المصرى عاطف الطيب الذى

لمع نجمه سريعاً وأصبح من بين المخرجين الكبار الذين لهم وزنهم فى تاريخ السينما المصرية. المخرج عاطف الطيب موجود منذ حوالى أربعة أسابيع فى بيروت لتصوير أجزاء كبيرة من فيلم ناجى العلى "الدنيا" استغلت هذه الفرصة وفاجأته فى مكان عمله حيث كان يشرف على تصوير أحد المشاهد وكان الحوار التالى:

سياسة عصر الانفتاح فى مصر أظهرت تيارين فى السينما: تيار الأفلام الجادة التى أخذت على عاتقها نقد هذه السياسة والتحذير منها، وتيار استهوته هذه السياسة وركب موجتها. ما هو دور السينما الجادة من التيار الآخر؟.

- السينما الجادة التى ظهرت فى عصر الانفتاح لم تتكلم عليه على اعتبار أنها فقط تكشف مساوئه وتنتقده إنما كانت هناك إلى حد كبير محاولة لتحديد الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى أدت إلى عصر الانفتاح وما نجم عنه من تفسخ اجتماعى واهتراء سياسى وترد اقتصادي.

مجرد الانتقاد بحد ذاته لم يكن هو الذى يستهوينا . لأن حتى السينما الرخيصة كانت تنتقد الانفتاح ولكن بدون نظرة علمية إلى ظروف عصر الانفتاح. ومن هو المسؤول عنه. هل هم جموع الناس؟ أم السلطة وحدها؟ ولو اتهمنا السلطة وحدها لكنا مقصرين يجب أن نلقى بجزء من العبء على الناس أنفسهم لأنهم استسلموا لمتغيرات اجتماعية. من الواضح أنهم لم يستوعبوها إلا لاختلاف الظروف الاقتصادية التى حصلت قبل الـ ٧٣ بعدها. الفرق بين السينما الجادة أنها تحلل فى محاولة للوصول إلى أشكال تستطيع معها أعطاء مفاتيح حلول لما بعد عصر الانفتاح.

فى هذه المرحلة بالذات ما هو دور الأفلام التى أخرجها عاطف الطيب؟.

- معظم أفلامى كان فيها جانب تحريضى بمعنى أنها إلى جانب تحليل المناخ الموجود كانت تستفز مشاعر وأذهان ووجدان الناس فى محاولة لعدم الاستسلام.

أنا أحاول من خلال أفلامى تقديم شكل سينمائى متميز عن الأشكال السينمائية السائدة لكى يفهم أن هذه الأفلام تحوى صيغ تعبير مختلفة عن السينما.

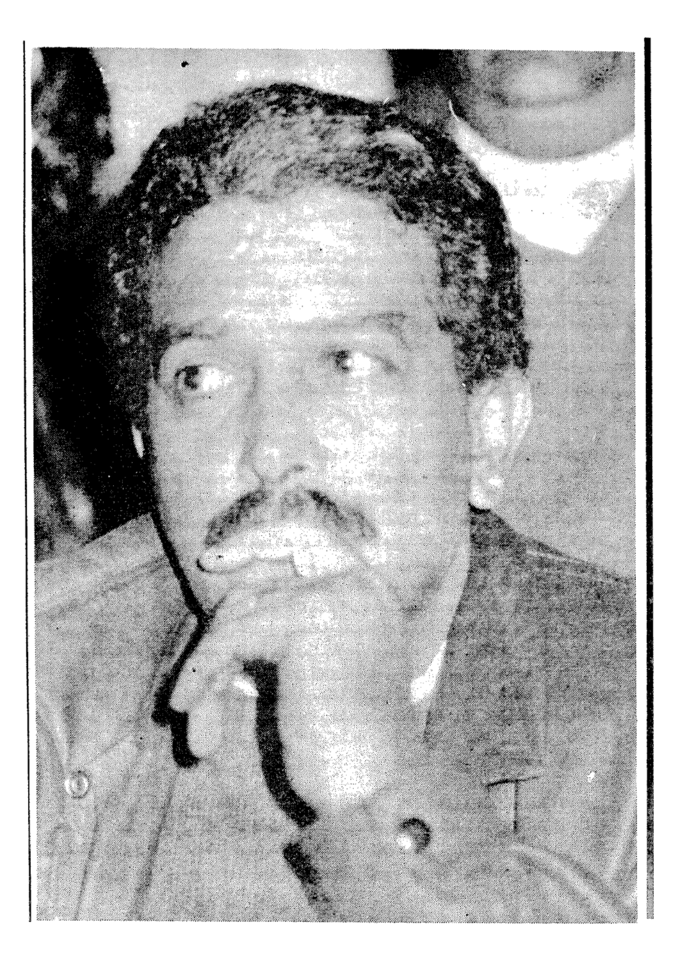
نكسة الـ ٦٧ تركت اثراً واضحاً فى مسيرتك الفنية كيف برز ذلك من خلال أفلامك؟

- التعامل مع أى مشكلة أو شخصية أو موقف لا يكون مجرداً. بل انطلاقاً من جذور هذه المشكلة أو الشخصية أو الموقف. علينا إذن تتبع الجذور، مثلاً شخصية ما تعيش فى القرن التاسع عشر وتعانى من مشكلة ما. من المؤكد أن جذور هذه المشكلة ليست موجودة الآن فى حياة هذه الشخصية وإنما يعود

وجودها إلى سنوات فائتة.
لذلك كان هناك تركيز على نقاط التحول فى تاريخ الشعب العربى كحرب الـ ٦٧، وفاة عبد الناصر، طرد الفلسطينيين من الأردن . حرب الـ ٧٣ بداية الانفتاح .. كل هذه مناطق تحوى إلى حد كبير نقاط تحول فى تاريخ الشعوب العربية، ومن هذا المنطلق نحن دائماً لا نستسلم لمعطيات الواقع الحالى ولكن نرده إلى حد كبير، ليس إلى الماضى وإنما إلى أصوله وجذوره.

فيلم البرىء الذى قمت بإخراجه أثار ضجة لدى عرضه وقد أعجب البعض به لأنه تنبأ بانتفاضة الأمن المركزى فى مصر، ولكن الرقابة حذفت منه بعض الأجزاء بحيث كانت النسخة الموزعة غير النسخة الأصلية للفيلم. لماذا كان الحذف وما هى الأجزاء المحذوفة؟
- لا استطيع الأدعاء بأن الرقابة هى التى حذفت بعض أجزاء الفيلم، ولكن حصل تواطؤ ما بين بعض الجهات الرسمية ومنتجى الفيلم. الفنانة سميرة أحمد وصفوة ممتاز. فقد رأت هذه الجهات الرسمية بشكل قد يكون مريضاً أن الفيلم قد يشوه صورة بعض الجهات الأمنية وهذا لم يكن صحيحاً على الاطلاق بل يمكن اعتبارها نظرة مبالغاً فيها للفيلم.
أنا شخصياً أرى أن الرقابة وقفت موقفاً شجاعاً حيال الفيلم، هى ليست معتادة عليه وهذا ناتج عن أن أفرادها أى موظفى الرقابة كانوا معجبين بالفيلم كمواطنين. فتعاطفوا معه وصرحوا بعرضه. بعض المرضى ومنهم المنتجان، رأى أن الفيلم يهدد الأمن العام ويسىء لبعض الجهات الرسمية فحصل هذا التواطؤ. من المؤكد أن الفيلم سجل موقفاً وهو أنه فى هذه الفترة تم فى فيلم ما. حذف أجزاء منه لأنها فضحت بعض الأساليب القمعية التى تمارس.
هذه هى المشكلة الوحيدة وهذه ليست قضية محلية أو قضية عربية، بل هى قضية عالمية، أنا أذكر مثلا المخرج التركى "يلماس غون" عندما حاول عرض الفيلم التركى "يول" قوبل برفض شديد مع أن هذا الفيلم جميل جداً وفاز بجائزة مهرجان كان وهو يفضح بشكل قوى وجرىء وشجاع وصادق جداً ما يحدث فى تركيا من تفسخ اجتماعى واهتراء سياسى.
منع هذا الفيلم بالكامل . إذن هذه ليست مسألة خاصة بمنطقة معينة.
أما عن الأجزاء التى حذفت من الفيلم فهى النهاية التى يغتال فيها أحمد كل طاقم السجن ثم يقتل هو أيضاً.
بالإضافة إلى بعض الأجزاء الصغيرة فى داخل الفيلم.

هل أثر هذا الحذف على مضمون الفيلم والفكرة التى طرحها؟
- بالطبع كان لهذا الحذف أثر. فكرة الفيلم أننا لو ربينا فى بيتنا نمراً صغيراً كلعبة للتسلية. رغم معرفتنا الأكيدة بأنه نمر وأنه سيكبر فى يوم من الأيام ويتوحش ويأكلنا علينا أن نأخذ حذرنا.
الفيلم يعرض الأساليب القمعية التى تمارس فى دول العالم الثالث ككل والتى تستند دائماً على مجموعة من المجردين ذهنياً ممن غُسلت أدمغتهم



لينفذوا مهاماً خاصة بهم ومن المؤكد أنهم سينقلبون فى يوم من الأيام.
هذه هى النقطة الأساسية فى فيلم البرىء.

كتيبة إعدام يؤرخ لحركة ثورة مصر وهو أيضاً أثار ضجة لدى عرضه . البعض انتقده وقال إنه مجرد فيلم توثيقى بمعزل عن قيمته الفنية والوطنية . ما رأيك بهذا؟.

– لا بأس. علينا أن نحترم كل الآراء، إنما الفيلم ليس توثيقاً على الإطلاق . هو فيلم روائى، له حبكة روائية شديدة الإحكام ، له وجهة نظر يتبناها طوال الوقت وهى أن الضمير العام (ضمير الشعب) إذا نام، فذلك يكون لفترة وجيزة يصحو بعدها . التعبير عن هذه الفكرة يظهر بشكل متنّوع بين الشخصيات ، تنوع فى الزمن ، تنوع فى المكان وهذا خلق دراما قادرة على التأثير فى الناس لدرجة أنه أثناء مشاهدة الفيلم كانت تمر لحظات محددة، يضج الناس بالتصفيق نظرا لتعاطفهم مع ما يقدم. الناس لا يتعاطفون بهذا الشكل لو احسوا أن ما يشاهدونه مجرد توثيق. لقد احسوا أن هناك قضية يطرحها الفيلم ويحاول تحقيقها طوال الوقت . واضح أن هذه القضية وصلت للجمهور لأنه يتفاعل معها بشكل انفعالى. مؤيدا لما يراه على الشاشة لذلك فأنا لا أرى أن الفيلم توثيقى أبداً بالعكس. فيه بعض المبالغات.

خط الالتزام الذى ينتهجه عاطف الطيب يظهر بوضوح فى كل أفلامه وهو خط اتبعه عدد قليل من المخرجين.

ما دور هذا الخط حيال الأفلام السائدة والتى تساير فى جزء منها الحملة الغربية التى لا تميز بين العمل الوطنى والإرهاب؟

– الأفلام التى اخرجتها ، بالإضافة إلى أفلام زملانى . ارست بعض القيم فى المشاهدة السينمائية فى مصر والدول العربية. بمعنى أن هناك جمهوراً يتتبع أفلام محمد خانوآخر يتتبع أفلام خيرى بشارة. بغض النظر عن النجوم الذى يظهرون فى هذه الأفلام. المؤكد أن هذه الجماهيرية سواء كبرت أو صغرت لم تأت نتيجة رؤيتهم لممثل جميل وممثلة جميلة اعبجوا بهما بشكل لا شعوري.

ولكنه تم إرساء قيم تتأكد من فيلم لآخر حول الواجب القومى الذى يفترض أن يؤديه أى مبدع فى أى فرع من فروع الفنون. هم يرون أن هؤلاء المخرجين العاملين فى السينما يؤدون هذه الرسالة ولهذا كانت لهم هذه الجماهيرية. التى اعتقد أنها تزيد من وقت لآخر رغم قلة عدد الأفلام التى نقدمها أمام الكم الطاغى من السينما السائدة إلا أن هناك من ينتظر أفلام فلان وفلان من المخرجين.

ما هى شروط تعامل عاطف الطيب مع المنتجين، سواء الذين لديهم هم وطنى أم اولئك الذين يسعون فقط فى سبيل الربح المادي؟ وكيف تختار سيناريوهات أفلامك؟

– فى الغالب يكون لدى سيناريوهاتى الخاصة. أنا مع المنتج الحريص على

إعادة الرأسمال الذى وضعه فى الفيلم ولكن شرط ألا يكون هذا على حساب الفيلم كفكر وفن، وفى العادة لا يأتينى منتج دوافعه مادية بحتة. إنما يأتينى منتج يريد إنتاج فيلم يحقق خطوة ما فى اتجاه الفكر التقدمى عموماً. وبشكل خاص هو يقول: سأنتج فيلما لا أريد أن أكسب منه الكثير ولكن بدون خسارة.

كيف تصور العلاقة بينك وبين السلطة خلال النهج الجاد الذى تتبعه؟.

– واضح أن هناك محاولة للتعامل مع السلطة على أنها جانب . لى الحق كمواطن بمشروعية النقاش معه فى أى خطوة يتبعها. لا أتعامل مع السلطة على أنها عضوية، لا تقبل المناقشة . بل أتعامل معها على أنها تقبل الخطأ كما تقبل الصواب وأنها ترتكب حماقات أحياناً، وأحياناً تعطى أشياء جميلة إلى حد كبير أنا موضوعى بتعاملى مع السلطة أحيانا أكون شديد العداء تجاهها وأحيانا أعود للنقاش مثلا "ضربة معلم" يتحدث عن ضابط بوليس وصل إلى رتبة كبيرة ومع ذلك استمرت خطوبته ولم يستطع تأمين زواجه من خطيبته، يعيش مع عائلته ويعانى باستمرار من ضائقة مالية، فى إحدى القضايا التى يتولاها يعرض عليه مبلغ طائل كرشوة . فيقبلها. السائد فى السينما المصرية والعربية أن يرفض الضابط هذه الرشوة وأن ممثل السلطة يجب أن يكون منزهاً عن الوقوع فى مثل هذه الأخطاء والسينما التى تحاول أن تكون غير موضوعية تقول بأنه سيقبل الرشوة حتما لأن هؤلاء أناس مرتشون وغير ذلك.. إنما فى كلتا الحالتين يتم تناسى الظروف الإنسانية لهذا المواطن. الشرطى هو مواطن فى النهاية. إنسان عليه ضغوط مثله مثل أى مواطن آخر، قد يقوم باستغلال سلطته بشكل غير معقول وقد يعمد إلى ممارسة أعمال قمعية فى وقت لا يفترض فيه أن يقوم بمثلها. ولكن هو فى النهاية مواطن يعيش تحت مظلة هذا البلد ويتأثر بكل ما يتأثر به مواطنوه.

أنا أحاول دائماً الوصول إلى الموضوعية فى تعاملى مع السلطة وأحيانا أنتقدها بشكل قاس جداً. وأحياناً أخرى أرى أن أفراد هذه السلطة يمكن أن يكونوا ضحايا.

فى أفلامك تصور القمع السائد داخل الأنظمة العربية . هل يمكن تصنيف النهج السياسى الذى تتبعه بالمعارضة؟

– ليست معارضة بشكل حاسم لأنها لو كانت كذلك فلن أكون مبدعاً . علىَّ أن أكون موضوعياً حتى فى تعرضى للأنظمة القمعية وأن أدرس سبب القمع فى داخله لأن المسألة ليست مجرد إعمال الذهن بل هى تعامل مع الوجدان ومع الذهن فى آن.

كيف يظهر الخط السياسى الذى اتبعته فى أفلامك ، فى فيلم ناجى العلى الذى يصور الآن؟

– عندما نقول فيلم عن ناجى العلى يتأكد أن السياسة تدخل فى هذا الفيلم،

ويدخل فيه أيضاً تاريخ شعوب وحركة هذه الشعوب فى فترة ما وتحديداً لبنان لأن ناجى العلى عاصر فترة ضخمة جداً من تاريخ الحرب اللبنانية ومعظم أحداث الفيلم تدور فى هذه الفترة بالذات. نحاول نقلها بشكل مؤثر وإيجابى يقول بأن شخصية ناجى العلى كانت تؤدى دوراً أقرب إلى الضمير الذى يضرب باستمرار على نقطة مؤداها أن القضية اللبنانية هى انعكاس للقضية الفلسطينية. وإن لم تحل القضية الفلسطينية فلن تحل القضية اللبنانية وبالتالى ستبقى المنطقة العربية قائمة على فوهة بركان هادىء ينفجر فى أى وقت.

كيف تتعامل أخراجياً مع شخصية فنان الكاريكاتور ناجى العلى لإيفائها حقها؟

- نور الشريف وأنا تعمدنا ألا نأخذ الجانب الشكلى فى تجسيد ناجى العلى لأن الفيلم عموماً إلى حد كبير ليس عن ناجى العلى ولكن ناجى هو الشخصية الرئيسية فى الفيلم وهو المحور . الفيلم هو إلى حد كبير تأكيد للفكرة القائلة بأن الديمقراطية فى وطننا العربى مازالت تحبو هذا فى جانب، فى جانب آخر الفيلم يتحدث عن حرية التعبير أمام كل النظم القمعية . يبدأ الفيلم مع خروج ناجى العلى من فلسطين . الرحيل الفلسطينى من لبنان رحيل ناجى إلى الكويت وعودته مرة أخرى إلى لبنان ثم سفره ثانية إلى الكويت انتهاء بانكلترا حيث اغتيل.

خلال هذه الرحلة الطويلة جدا نحاول التدليل وبشكل صادق جداً على أزمة ناجى العلى السياسية وأزمته الإنسانية من خلال تفاعله مع كل الأحداث التى مرت فى تلك الفترة.

أين يتم تصوير مشاهد فيلم ناجى العلى وكيف سيستعاض عن التصوير فى الكويت فى ظل ظروفها الراهنة؟

- الأماكن الداخلية . من السهل ايجاد بديل لها، أما المشاهد الخارجية والتى تكمن فيها الصعوبة سنحاول إلى حد كبير الاستعاضة عنها بأماكن فى لبنان وسوريا. ومن ثم لندن حيث اغتيل ناجى العلي.

هل لديكم مشاريع مستقبلية لأفلام عن لبنان؟

- نعم هناك اتفاق اجريناه على عمل فيلم آخر فى لبنان وهو رواية اسمها ، "كانت المدن ملونة"، لكاتبة لبنانية.

مع الفنان نور الشريف؟

- نعم مع الفنان نور الشريف وكاتب السيناريو بشير الديك؟

ما سر هذا التعاون شبه الدائم بينك وبين الفنان نور الشريف؟

- نحن أبناء طبقة واحدة، وتكاد ظروفنا الحياتية أن تكون متشابهة بمعنى أن نضوجنا الذهني وتعليمنا وتربيتنا تمت في ظروف وبيئة متشابهة جداً. لذا هناك اتفاق ذهني بيني وبين نور الشريف، ويكاد يكون هناك تشابه في نوعية المشاعر التي تجمعنا.

الفنان نور الشريف يحضّر فيلما عن الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، هل ستشارك فيه؟.

- لا أعتقد . فمعلوماتي لا تقول بأنني أنا المعني.

*** تتحدث عن فيلم غنائي عن جيل الشباب المصرى الذى يواجه تحديات الأجيال السابقة ويسعى إلى التخلص من الوصاية عليه أين أصبح هذا المشروع؟**

- قرأت مقالة في إحدى المجلات لأحد النقاد الموسيقيين عن جيل الأساتذة الموسيقيين يقول بأن هذا الجيل انتهى ولم يأت بعده آخرون . استفزني هذا القول لأنه قد يكون صحيحاً في المجال الموسيقى ولكنني أرى أنه ينعكس على أوجه الحياة الأخري. وفي النهاية ليس معقولاً أن جيل الأساتذة لم يترك تأثيراً في المجتمعات العربية لدرجة ألا يوجد آخرون بعدهم . أنا أرى أن هناك مطربين في مصر ولبنان وسوريا وتونس وفي المغرب والخليج مختلفون كنوعيات صوتية. ولكن لهم قدر من التأثير الذى كان لجيل الأساتذة بمعني أن على الحجار مثلاً في مصر عندما يحيي حفلة يلاقى إقبالاً جماهيرياً ضخماً.

شاهدت حفلة لماجدة الرومى في مهرجان جرش في الأردن فلم اتخيل حجم الناس الذين وقفوا وشاركوها الغناء وكان من الواضح لو أنهم استطاعوا لوقفوا على المسرح وغنوا معها.

من الواضح أن التأثير والتفاعل الذى تركته الأجيال السابقة في جيل الشباب بالذات. هو تأثير ضخم جداً يجب عدم تجاهله.

كيف ترى لبنان حالياً مقارنة مع الأيام الماضية؟.

أنا لم أر لبنان من قبل. إنما كان لي صديق هو زميل في معهد السينما في مصر وكان لبنانياً. كنا نجلس كل يوم لنشرب ويحدثني عن لبنان. حدثني عن الأيام الذهبية للبنان في البداية . وعندما بدأت الحرب أحسست بالحسرة الشديدة جداً أن أرى هذا البلد الذى عاش في شيء من العلمانية والتفتح يمر بهذا القدر من التدمير وإزهاق الأرواح وكبت الحريات . ولكن اعتقد ومن الذى أراه أمامي الآن أن اللبناني قادر دائماً على التجاوز لأنه يحب الحياة. ومن يحب الحياة لا يمكن أن يتنازل عن حقه بالعيش الصحيح. أرى أن الأيام القادمة (وده عشمي طبعاً) ستكون أجمل بكثير.

كلمة أخيرة.

- اتمنى أن آتي للعيش في لبنان بشكل دائم.

ت ترجمة

القنبلة بين المال والعواطف

(قصة الزوجين روزنبرج: فصل من مذكرات الجنرال سودوبلاتوف)

ترجمة: د. أشرف الصباغ

نشرنا فى العدد (١٥٨) من «أدب ونقد»، مقالا للدكتور ماهر شفيق فريق بعنوان «فؤاد زكريا: خطاب العقلانية»، تناول فيه الجوانب الفكرية للدكتور زكريا، ووقف أمام وصفه فى كتابه «آفاق المستقبل» للزوجين الأمريكيين «روزنبرج» بأنهما «شهداء بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان سامية»، وكانا قد أعدما بأنهما سرّبا إلى السوفييت أسرار القنبلة الذرية الأمريكية. ورأى د. ماهر - مختلفا مع د. فؤاد زكريا - لأنهما مجرد خونة، لم يكونا مدفوعين بالعواطف النبيلة، وإنما كانا مجرد رجل وامرأة من ضعاف النفوس، يسعيان إلى المال ولو عن طريق خيانة الوطن.

الكاتب والمترجم النشيط د. أشرف الصباغ قام بترجمة الفصل الخاص بالزوجين «روزنبرج من كتاب جنرال الاستخبارات السوفيتية «بافل سودوبلاتوف» الذى يثبت فيه أن الزوجين، والعلماء المذكورين، وغيرهم، لم يتقاضوا أى مبالغ أو قدّمت لهم أى خدمات فى مقابل إشراكهم للاستخبارات السوفيتية فى أسرار صنع القنبلة الذرية، وكان الدافع الإنسانى الوحيد لهذا العمل الخلاق، هو حفظ التوازن بعد صنع القنبلة، نظرا لخطورتها، وهو فصل يثبت أيضا، أن الزوجين كانا مدفوعين بالعواطف الإنسانية النبيلة، وبإحساس من حرصهما على حفظ النوع البشرى من الدمار، فيما لو امتلكت أمريكا وحدها هذه القنبلة.

ونحن هنا نقوم بنشر هذا الفصل الخاص - الذى ترجمه أشرف الصباغ - بالزوجين «روزنبرج» لنضع أمام القارئ الحقائق كاملة ليحكم بنفسه.

«أدب ونقد»

لقد تم اجتذاب الزوجين روزنبرج للتعاون مع أجهزة استخباراتنا عام ١٩٣٨م بواسطة أفاكيميان وسيميونوف. ومن سخرية القدر أنه قد تم تقديم الزوجين روزنبرج إلى الأمريكيين وإلينا فى وسائل الإعلام على أنهما شخصيتان رئيسيتان فى التجسس الذرى لصالح الاتحاد السوفيتى، وفى الواقع فدورهما لم يكن خطيرا بهذا القدر، لأنهما كانا يعملان بعيدا تماما عن المصادر الرئيسية للمعلومات الخاصة بالقنبلة الذرية، التى كانت تتم السيطرة عليها من قبل جهاز استخبارى خاص.

فى الفترة من ١٩٤٣ - ١٩٤٥م كان عملاء نيويورك تحت قيادة كفاسنيكوف وياستيلنياك ثم كوجان بعد ذلك لفترة قصيرة، وهؤلاء هم الذين عمل تحت قيادتهم كل من سيميونوف وفيكليسوف وياتسكوف. وبالمناسبة فقد اعترف كفاسنيكوف فى لقاء صحفى للتليفزيون الأمريكى عام ١٩٩٠م بأنه فى الوقت الذى كان الزوجان روزنبرج يساعدان فيه أجهزة استخباراتنا فى الحصول على معلومات عن سلاح الطيران واليكيمياء والتقنيات اللاسلكية، لم يملكا أية علاقة بالوثائق المهمة بالقنبلة الذرية.

فى صيف عام ١٩٤٥م أعد لنا صهر آل روزنبرج - الرقيب الأول بالجيش الأمريكى جرينجلاس (واسمه الحركى «العيار») - الذى كان يعمل فى ورش لوس ألاموس - خبرا صغيرا قبل التجريب الأول للقنبلة الذرية عن نظام عمل نقاط التفتيش والمراقبة والمرور. لم يستطع المراسل أن يذهب إلى لقائه، فأعطى كفاسنيكوف - بأوامر من المركز - أمرا إلى العميل جولد (الاسم الحركى «ريموند») بالذهاب إلى ألبوكيركى والحصول على الخبر من آل روزنبرج، وذلك بعد اللقاء المخطط له مع فوكس فى سانتا - فى. وقد خرق المركز بأوامره تلك القاعدة الأساسية لأجهزة الاستخبارات - لا يمكن فى أى حال من الأحوال السماح لعميل أو مراسل مجموعة استخبارية أن يتلقى اتصالا أو يحصل على منفذ إلى شبكة استخبارية أخرى غير مرتبط بها. كانت معلومات جرينجلاس عن القضية الذرية قليلة وغير مهمة، ولهذا السبب لم تستأنف استخباراتنا اتصالاتها معه بعد ذلك اللقاء مع جولد. وعندما قُبض على جولد عام ١٩٥٠م أرشد عن جرينجلاس الذى أرشد بدوره عن آل روزنبرج.

عرفتُ لأول مرة بالقبض على آل روزنبرج من أخبار وكالة تاس، ولم أهتم إطلاقا بهذا النبأ. ربما يبدو ذلك بالنسبة لأحد ما غريبا، لكن من الضرورى التنويه بأنه نظرا لمسئوليتى عن عمليات عدة آلاف من الفدائيين والعملاء فى مؤخرة الألمان، وعن مئات العملاء من مصادر المعلومات فى الولايات المتحدة الأمريكية ومن ضمنها عمليات العملاء السريين، لم أشعر بقلق على مصير عملياتنا الاستخبارية الأساسية. ونظرا لعملى آنذاك رئيسا للقسم «C»، كنت بلاشك أعرف المصادر الرئيسية للمعلومات، ولا أستطيع أن أتذكر أنه كان من بينها الزوجان روزنبرج، أو أنهما وردا كمصدرين مهمين على أقل تقدير فى الوثائق الاستخبارية الخاصة بالقنبلة الذرية. آنذاك ورد على ذهنى أنه من الممكن أن آل روزنبرج كانا على علاقة بتنفيذ عملياتنا الاستخبارية وليس لهما إطلاقا أى دور قائم بذاته. وبشكل عام فالقبض عليهما لم يمثل لىّ حدثا يستحق الاهتمام.

مر عام، وفى نهاية صيف العام التالى أصبت صراحة بدهشة عندما جاء إلى مكتبى الجنرال

ليفتينانت سافتشينكو (نائب رئيس دائرة استخبارات أمن الدولة بموسكو فى ذلك الوقت)، وأفاد بأن وزير أمن الدولة إجناتييف الذى عُين لتوه، قد أمر بتقديم تقرير عن جميع المعلومات والوثائق الخاصة بإخفاق عملياتنا الاستخبارية فى الولايات المتحدة الأمريكية وانجلترا بمناسبة موضوع الزوجين روزنبرج. وقال أيضا إنه قد تم تشكيل لجنة خاصة فى اللجنة المركزية بشأن الآثار المحتملة بصدد القبض على جولد وجرينجلاس والزوجين روزنبرج. وكما فهمت، فالحديث جرى حول خرق قواعد العمليات الاستخبارية التى قام بها موظفو أجهزة أمن الدولة.

كنت أعرف سافتشينكو منذ سنوات العشرينيات، عندما كان يرأس دائرة أركان العمليات لحرس الحدود على الحدود الرومانية، وبعد ذلك فى عام ١٩٤٨م جاء بمحسوبية خروشوف للعمل فى لجنة المعلومات، ثم أصبح نائبا لرئيس دائرة استخبارات أمن الدولة بموسكو. وهو الذى أقر شخصيا فى نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات تنفيذ العمليات الاستخبارية الأساسية فى الولايات المتحدة الأمريكية وانجلترا. إلا أن سافتشينكو أخبرنى بأنه لا يستطيع أن يكون واثقا فى تقرير جهازه بشأن الزوجين روزنبرج، نظرا لأن تعاونهما معنا بدأ قبل الحرب واستمر أثناءها.

فى ذلك الوقت كان عميلانا السابقان فى الولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك - جورسكى وفاسيليفسكى المعروفين فى هاتين الدولتين باسم جروموف وتاراسوف، قد طردا من أجهزة الاستخبارات. وبالمثل كان مصير الزوجين زاروبين اللذين كانا يعرفان أوضاع نشاطات عملائنا فى الولايات المتحدة الأمريكية فى منتصف الأربعينيات. حتى تلك الفترة كان خيفيتس قد قضى عامين فى السجن كشريك فى «المؤامرة الصهيونية». لذلك لم يستطع سافتشينكو أن يستعين بهم للتعقيب على وثائق العمليات بالأرشيف من أجل تقديم تقرير إلى اللجنة المركزية. أما أفاكيميان وزاروبين الشاهدان الأكثر أهمية، اللذان ترأسا إدارة التوجيه الأمريكية فى الاستخبارات فى سنوات الحرب، لم يخفيا عدم احترامهما لسافتشينكو بسبب نقص خبرته وعدم تخصصه فى الشئون الاستخبارية، وأطلقا عليه صراحة «ابن الكلبة».

لقد رفضا الحديث معه معلنين أنهما سيقدمان تفسيراتهما إلى اللجنة المركزية فقط. أما ياتسكوف وسوكولوف وسيميونوف الذين كانوا يملكون علاقات مباشرة بهذا الموضوع كانوا آنئذ خارج الدولة، إلا أن سافتشينكو لم يكن يود الاعتماد على تفسيراتهم أو على استنتاجات كفاسنيكوف الذى كان يرأس الاستخبارات العلمية - التقنية، وذلك على اعتبار أنهم جميعا أشخاص معنيين بالأمر.

تم استدعائى أنا وسافتشينكو إلى اللجنة المركزية لأمر واحد: من كان المسئول عن التلغراف المشئوم الذى أقر اللقاء المحتوم لجولد مع جرينجلاس فى ألبوكيركى. وتم تقديم تقرير بنتائج عمل اللجنة إلى اللجنة المركزية للحزب شارك فى إعداده سافتشينكو وموظفو إدارة التوجه الأمريكية فى الاستخبارات بأجهزة الأمن. وعلى ما أذكر فقد تم التأكيد فيه على أن الإخفاقات كانت نتيجة على ما يبدو لأخطاء ارتكبها سيميونوف فى تجنيد وتكليف جولد. وذكر أيضا فى التقرير أن اللقاء السرى لجرينجلاس مع جولد تم التصديق عليه من قبل المركز. وقيل فى التقرير إن أفاكيميان رئيس

إدارة التوجه الأمريكى فى الأربعينيات قد طرد من أجهزة أمن الدولة، أما عن خدماته العظيمة فلم تذكر بالطبع أية كلمة.

لقد وقفت بشكل قاطع ضد تلك النتائج على اعتبار أن سيميونوف وأفاكيميان ظهرا فى نشاطات معينة بمظهر موظفى العمليات ذوى الكفاءة العالية. وفى الواقع فهما على وجه التحديد اللذان أقاما فى نهاية الثلاثينيات شبكة عملاء فى غاية الأهمية للمعلومات العلمية ـ التقنية فى الولايات المتحدة الأمريكية. إلا أنهم قاموا برفض آرائى فى اللجنة المركزية وفى دائرة كوادر أمن الدولة بموسكو، ونسبوا إليهما تهمة الفشل، وطردا من أجهزة الاستخبارات فى خضم الموجة العنيفة لمعادات السامية، خاصة أن سيميونوف كان يهوديا. وأذكر كيف أخذنا نجمع الأموال لمساعدة سيميونوف قبل أن يلتحق بوظيفة مستشار ومترجم بمعهد المعلومات العلمية ـ التقنية لأكاديمية العلوم.

فى العام التالى جرى تفجير تلك القضية الفاضحة مرة أخرى. وتم استدعائى ثانية إلى اللجنة المركزية لمقابلة كيسيليوف مساعد مالينكوف. وبشكل مفاجئ تماما بالنسبة لى رأيت عنده سافتشينكو. كان كيسيليوف قاطعا وخشنا. سمعت على لسانه اتهامات أعوام ١٩٣٨ ـ ١٩٣٩م: كشفت اللجنة المركزية عن محاولة بعض الموظفين وعدد من رؤساء موظفى أمن الدولة بموسكو خداع الحزب، وذلك بتقليلهم من دور الزوجين روزنبرج فى النشاطات الاستخبارية. وقال كيسيليوف إنه فى رسالة بدون توقيع لموظف أمن الدولة بموسكو تم تأكيد الدور المهم للزوجين روزنبرج فى الحصول على معلومات بشأن القضية الذرية. وفى التقرير شدد كيسيليوف على أن لجنة المراجعة الحزبية سوف تبحث تلك البلاغات الخاصة بتضليل اللجنة المركزية بصدد موضوع الزوجين روزنبرج.

قمت أنا وسافتشينكو فى صوت احد بمعارضة كيسيليوف، وأوضحنا أن عملياتنا الاستخبارية فى الولايات المتحدة الأمريكية بشأن القضية الذرية، فى حقيقة الأمر، قد توقفت فى عام ١٩٤٦م وكنا مضطرين إلى الاعتماد على مصادر فى انجلترا. واستشهدنا بأوامر بيريا عام ١٩٤٦م الخاصة بالحفاظ على مصادر المعلومات من أجل تحقيق الحملة السياسية المفيدة لنا فى أوساط الإنتلجنسيا والأوساط العلمية بدول الغرب بخصوص الدعوة لنزع السلاح النووى.

اتهمنا كيسيليوف بعدم الإخلاص، وبمحاولة إهانة قيمة اتصالات أجهزة استخباراتنا مع الزوجين روزنبرج. فأجبته بأننى المسئول كليا عن نشاطات تغلغل عملائنا فى الأهداف الذرية بالولايات المتحدة الأمريكية فى الفترة من ١٩٤٤ حتى ١٩٤٦م: إلى جانب ذلك أشرت إلى أنه من البديهى أن أهمية عملية تغلغل العملاء والوصول إلى الأهداف المجدية بالنسبة لنا قد تنوعت تبعا للوضع الوظيفى لمصادر المعلومات، وأن الزوجين روزنبرج كانا مجرد حلقة عديمة الأهمية فى نشاطاتنا غير المركزية التى كانت تخص الأهداف الذرية الأمريكية، لأن المعلومات والوثائق التى كانت لدى آل روزنبرج وقريبهما جرينجلاس لا يمكن أن ترقى إلى مستوى المعلومات والوثائق الخطيرة. كان آل روزنبرج ساذجين وعاطفيين، ومع ذلك كانا مخلصين لنا بسبب قناعاتهما الشيوعية، الأمر الذى جعلهما على استعداد للتعاون معنا فى كل شىء. لكن نشاطهما لم يكن له أية أهمية أساسية فى

الحصول على الأسرار الذرية الأمريكية.

صرح كيسيليوف فى نبرة رسمية بأنه سوف ينقل إلى اللجنة المركزية، وإلى مالينكوف شخصيا تفسيراتنا. وسوف تقوم لجنة المراجعة الحزبية بتحديد المتهم الحقيقى فى إخفاق العمليات الاستخبارية فى الولايات المتحدة الأمريكية.

ظهر آل روزنبرج فى التحقيقات وأثناء سير القضية بمظهر الأبطال. لهذا السبب أوقف قادتنا الرسميون البحث عن كبش فداء.

بإلقاء نظرة على ما مضى من أحداث، يتضح أن موضوع آل روزنبرج قد امتلك منذ البداية صبغة سياسية ذات ملامح واضحة أخفت عدم أهمية مجموعة المعلومات والوثائق العلمية ـ التقنية التى قدموها فى مجال السلاح الذرى، حيث قدما فقط معلومات عن الكيمياء وتحديد المواقع باللاسلكى. وكان الأكثر أهمية وخطورة بالنسبة للسلطات الأمريكية وللقيادة السوفيتية هو توجهات الزوجين الشيوعية ومثلهما العليا التى كانت ضرورية جدا للاتحاد السوفيتى فى فترة تصعيد «الحرب الباردة» والهستيريا المناهضة للشيوعية. وبالفعل ففى تلك المواقف الصعبة ظهر الزوجان بمظهر الموظفين الصلبين والصديقين للاتحاد السوفيتى.

إن القبض السريع على الزوجين روزنبرج بعد اعتراف جرينجلاس مباشرة يشير من وجهة نظرى إلى أن جهاز المباحث الفيدرالية كان مثل المفوضية الشعبية للشئون الداخلية يعمل على أساس المواقف السياسية والأوامر بدلا من التعامل مع الأمور بشكل حرفى متخصص. لقد تغاضى جهاز المباحث الفيدرالية عن كشف جميع الشخصيات المرتبطة بالزوجين روزنبرج، وكان ذلك يحتاج ليس فقط إلى مراقبة خارجية، لكن أيضا إلى إعداد عملية استخبارية من أجل الكشف عن موظفى العمليات أو العميل السرى ـ العميل الخاص الذى كان على اتصال بهما. بهذه الطريقة فقط كان من الممكن تحديد درجة مشاركتهما فى عمليات الاستخبارات السوفيتية.

إن التعجل الذى أظهره جهاز المباحث الفيدرالية أعاق أجهزة مكافحة التجسس الأمريكية عن الوصول إلى فيشر (العقيد آبيل) العميل السرى السوفيتى الذى استقر فى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٤٨، وقُبض عليه فقط عام ١٩٥٧م. أما الصورة الفوتوجرافية مع عضوة روزنبرج التى كان يطلق عليها «إيلين سوبيل» زوجة مورتون سوبيل فلم يضبطها عملاء المباحث الفيدرالية إلا عند القبض فقط على فيشر حيث وجدوها فى محفظة أوراقه.

عندما قرأوا لىّ مقاطع من كتاب لانفرد وشاختمان عن نشاط جهاز المباحث الفيدرالية فى الخمسينيات ضد الاستخبارات السوفيتية أصبت بالذهول لأن جهاز المباحث الفيدرالية والمفوضية الشعبية للشئون الداخلية استخدما نفس الأساليب فى معالجة الخلفيات السياسية أثناء التحقيق فى النشاطات التجسسية. وفى الحقيقة فقد بُنى موضوع آل روزنبرج كله على أساس اعتراف المتهمين. وأدهشنى على وجه الخصوص حجج الدفاع عن آل روزنبرج حيث قامت المباحث الفيدرالية سلفا بتلقين جولد وجرينجلاس اعترافاتهما المستقبلية أثناء المحاكمة. وبالطبع فممارسات المباحث الفيدرالية كانت

منطقية تماما لأنها لم تحسن أداء مهمتها الرئيسية: الكشف عن الدور الحقيقى للزوجين روزنبرج فى الحصول على المعلومات السرية ونقلها إلى الاتحاد السوفيتى. أما ما يسمى «بالصور والرسوم التخطيطية» لجرينجلاس والتى وردت فى القضية، لا يمكنها بأى حال من الأحوال أن تكون أساسا لصياغة استنتاجات حول طابع العمل الاستخبارى والمعلومات التى قُدمت إلينا.

لقد كان الزوجان روزنبرج ضحية «الحرب الباردة». وسعينا نحن والأمريكيون إلى كسب أكبر المنافع السياسية من عملية المحاكمة. والجدير بالذكر أنه فى فترة سطوة معاداة السامية عندنا فى الاتحاد السوفيتى وفضح ما يسمى بـ«المؤامرة الصهيونية» نسبت دعايتنا إلى السلطات الأمريكية القيام بحملة معادية للسامية وتعقب اليهود بسبب عملية آل روزنبرج. ومع ذلك يبدو لىّ أن قضية الزوجين روزنبرج قد تسببت فى تصاعد حالة نفسية معادية للسامية. وقد استثمرنا ذلك بالقيام على وجه السرعة بترجمة - إلى الروسية - مسرحيات وكراسات الكاتب الأمريكى الشيوعى آنذاك جوفارد فاست حول معاداة السامية فى الولايات المتحدة الأمريكية.

إن قضية الزوجين روزنبرج قد تحولت إلى أحد العوامل القوية لدعايتنا ونشاطاتنا فى مجلس السلام العالمى الذى تأسس بدعم فعّال منا فى الأربعينيات.



قصة

ق

سيقت إلى الذبح

أسامة نجيب

أتفصد عرقا رغم برودة ديسمبر - أذوب خجلا تقودنى نظراتى الشاردة بلا معنى - اقترب الموعد المحدد منها - كل شيء محدد منها. مازال صديقى يثرثر عن همومه وتساؤلاته - أضيق ذرعا بالحديث . أى هموم وشجون تتضاءل أمام آلامى ألا يدرى أن بعضى يمرق بعضى. غناها عبد الحليم والآن أعيش الكلمة ولا ينقضى إلا مبضع الجراح. أتذرع منه بمهلة من الوقت - أتركه وأصعد السلم كشاة سيق إلى الذبح - الدرجات قليلة لكن أصعد على درب الجلجثة - أحسد العاهرة فقد تأخذ مقابلا أما أنا فسوف أدفع بل أنزف - تسمرت قدماى عند الدرجة السابعة.

أكاد أختنق لحظات أصبحت دهورا - القامة أكبر من أن تحتمل. ساقاى ترتعشان وكأن بكارتى ستفض لأول مرة - آه وكم من المرات تم فضها - أقاوم أتماسك - أصعد الدرجات الباقية أصل إلى الباب، لحظات، وسوف يكون مدخل للجحيم. أسمع دبيب خطواتها.

مزيج من سمفونية جنائزية أودوى قنابل مرعبة - نادتنى باحتقار كالعادة من خلف وسادتها البيضاء: تأخرت. كالعادة طبعا برنة ازدراء: ولم تكمل عملك المحدد فى المطبخ المحدد دائما المحدد - أسبقنى للغرفة.

أقف حائرا عاريا، أريد إطفاء النور.

أحيا خجل آدم من عورته

رفضت ، تتلذذ دائما بضآلتى وضعفى.

أتذكر البيضاء والعنقاء - أعود إلى رشدى حتى استكمل مهمتى المحددة - دائما المحددة أثير نفسى بآلية كماكينة مهترئة - استزيد الاستثارة بنظرة إلى الجسد العارى - أجدنى أرى ستالين بنهود وأرداف.

صمت موحش - همهمات كلهاث كلب وفحيح أفعى وأوامر جلاد - انتهى - باقى الإفراز طهر فى اللذة. انكس رأسى - وأعود لأهبط السلم.

شعر



مشاهد يومية

عزمي عبد الوهاب

الذى كان يجلس دائماً
بالصف الأول
فى مدرسة "عبد السلام عارف
الابتدائية
غافل النائمين ليلا..،
وأشعل نار الله المؤصدة..،
وأدخل فيها كل النساء
ذوات المؤخرات الكبيرة..،
والمدرس الذى نهره
وظل يضحك .. يضحك
حتى انزعجت جيوبه الأنفيه

كانت
للتو خارجة من الجحيم
تنفض عن أعضائها السرية
غبار العابرين..،
وتقطع أطراف الرجال
الذين دفنتهم بصدرها،
ليتسنى لها الموت
بضمير مستريح.

هكذا
كنت تمضى لحتفك
بنفس الثقة التى تمشى بها

لموعد عاطفى..،
لماذا تراجعت
مؤجلاً قرارك
حين سمعت مواء قطةٍ محبوسةٍ
بالطابق الرابع.

لها ستة وثلاثون غصناً
خرب الغزاة أوراقها
بسيف لذتهم
وقمصانهم التى قدت
من دبر..

الرجال الذين رأيتهم
يمرون من ثقب الباب فرادي
يدفنون رأسك
فى الردهة الباردة
حسناً
أنت الآن تري
أفضل مما كان.

البنات اللواتى عرفتهن وتزوجن
والبنات اللواتي أغلقن الباب بوجهك
سيتحولن إلى قردة
(حين يعرضن على الملائكة الطيبين)
جزاء الحماقات التى ارتكبتها
فى كل المراحيض العمومية

لن تنتظر
ستمضى إليهم..،
وأمام النهر الذى رأيتهم عنده مرةً
ستسكب ماء بشاشتك..،
وتستعيد القرابين
التى استلبتها الآلهة.

ذهبوا
لم يتركوا دليلاً واحداً
يرشد للمقبرة الجماعية
التى استقروا بها أخيراً
فتشبث
بصبارتك الذابلة.

ق

قصة

أمل يتراقص فوق خبائى

مدحت يوسف

قبيل شروق الشمس استيقظت من نومك.. ارتديت ملابسك التى تحسبها جيدة أو هكذا تظن. على مقهى الفيشاوى وبجوار الراديو العتيق جلست تحاول الكتابة.. تحتسى القهوة.. ينظر إليك الجرسون بخبث وهو يقول: « زى الأستاذ نجيب .. ربنا يديله طولة العمر »، ثم يكمل حديثه متظاهرا بالجدية: « سوف تفوز بنوبل بس أبقى افتكرنا »، يتركك، أذناك تلتقطان صوته الساخر « القهوة دى يا ما ولدت وهتولد عباقرة ».

دفعت حسابك، اضطررت أن تعطيه بقشيشا إضافيا.. لملمت أوراقك على مهل وابتسامة عجيبة ترف دون مناسبة على شفتيك كأنك أنهيت الرواية التى لم تكتبها قط.

نظرت إلى الجامع العتيق، المتسولون راقدون على أرصفته بلا حراك.. ملابسهم الرثة تتوحد مع بلاطات الرصيف عليك التفريق بينهما ومع ذلك يتوالدون، أطفالهم يتساقطون بجوارهم، أجسادهم تتآكل تحت وقع النظرات المتتابعة.

فى المتحف أمام التماثيل الضخمة التى تشعرك بشموخ لحظى سرعان ما يزول عند رؤيتك الأفخاذ العارية وهى تتحرك أمامك. أحاسيس غير مدركة لديك سوى أنها تقترب من تلك الأحاسيس التى تداهمك عندما تقف ملتصقا بأنثى ولو متوسطة الجمال داخل الأتوبيس المزدحم، لقد تخطيت الأربعين دون

زواج فالزواج بالنسبة لك يشبه العنقاء والخل الوفى.

تؤكد لنفسك أن المتحف بكل تماثيله وأجهزته المختلفة ودوائره الأمنية ما هو إلا محاولة لتخفيف عبئك وإتاحة الفرصة لك كى ترى وتستمتع وبأجر زهيد بكل هذه الأجساد الحية التى لها أفخاذ بيضاء مشربة بحمرة نارية.

تقترب منها، تحاول معها بكل ما تعرفه من طرق أو كلمات تسعفك بها ذاكرتك، تواصل حديثك.. تسألها عن بلدها.. عن علمها.. عندما تعرف أنها وحيدة بلا رفيق تدعوها كجنتلمان على عشاء فاخر، جيوبك الخاوية تشهد بكذبك.. تعتذر لك.. تكرر المحاولة.. ويتكرر فشلك. بعد خروجك وأنت تبول - متعمدا - على سور الجامعة الأمريكية، يد غليظة تسقط على كتفك .. تتوقف دون أن تكمل .. تغلق أزرار بنطالك فى عجالة.. تتلعثم أمامه.. يلطمك على خدك بشدة، تسير ومن فرط حزنك لا تحاول القفز داخل الأتوبيس كعادتك.

تدخل غرفتك.. تنضو ملابسك.. تحاول النوم، تحلم بيوم قد تسافر فيه للخارج حيث تتزوج فتاة لها أفخاذ.

سمالوط - المنيا





قصة

طقوس السراب والحقيقة

عمرو جودة

كوحش أسطورى له وجه أفعى الكوبرا ومخالب نمر وأنياب شىء لا يعرف اسمه يتجسد مستقبله أمامه وهو يعبر الطريق كان، يقبع من بعيد يتحامى فى لون يحاكى - رغم انتصاف النهار - أديم الليل المتجسد أمامه على طول الطريق قوة ما كانت تدفعه دفعا إلى محرابه «بعد قليل ستتعانق أنيابه الناصعة فوق جسدى النحيل» حاول أن يقاوم أن يتوقف لكن الفشل كان له - هذا اليوم - نعم الحليف.

كان كل شىء يمر أمامه كفيلم سينمائى قاتم أو كحلم أسود.. بالأمس فقط كانت أحلامه تتسربل بوشاح وردى .. تتجمع وتتراقص ثم تتراص فى شكل هرمى بينما يمتطى هو القمة وحوله - من أسفل - آلاف المعجبين وآلاف العروض لنشر دواوينه أما العصافير فكانت تردد اسمه كأعظم شاعر فى كل المعمورة.. الآن تنهار بعشوائية وبعنف لتتواكب من جديد مكونه هذا الشكل المفزع.

«ولكن لما لا يكون ما حدث ليس إلا حلماً تحول إلى كابوس.. لماذا لا أكون الآن نائماً على سريرى غارقا فى أضغاث أحلامي.. بالأمس أكلت حتى أتخمت».. إن ما حدث غير ما تصور أو يتصور عقل.. أن يرسب فى الثانوية العامة فهذه نكته سخيفة أن يطرده أبوه من المنزل فهذا شىء لا يحدث إلا فى ظلمات الأحلام. «ولكن لما لا أستيقظ منه الآن؟.. لقد طال أكثر مما يجب.. إذا استمر أكثر من هذا سأموت».

على الناحية الأخرى من الشارع مر صديق له، فى حجم الفيل، ناداه..طلب منه أن يصفعه.. ظن أنه يمزح ومع إصراره فعل.. غير أن شيئاً لم يحدث جن جنونه.. توسل أن يضربه بقوة.. كور قبضته وبكل قوته.. وضرب .. شهق

بعنف ترنح ثم سقط على الأرض غير أنه قاوم..
قام يترنح كانت الدماء تسيل من أنفه وفمة.. خضبت ملابسه.. لكن شيئا لم يحدث، نفس الأشخاص نفس الشارع نفس الألوان القاتمة.. الجميع هنا يعرفونه حاولوا مساعدته بيد أنه كان يجرى منهم.. فثمة قناع واحد يكسو كل الوجوه قناع شامت ساخر كاره.. هكذا فر منهم إليه.
بسرعة وصل إلى محطة القطار وقف أمام الشباك سأل البائع «كم ثمن التذكرة إلى القاهرة؟....» (القاهرة؟! يا لها من كلمة) منذ ساعات كانت تتجسد له... جميلة.. رائعة.. مسجاه بالخرافة.. تفتح ذراعين بشوق مشتعل.. تضمه بعنف لين.. الآن وبعد ساعات ستمد له يديها بيد أنها لا تستحى أن تقبض بهما على خنجرين أما هو فسيذفعه إليها المصير.
كان البائع ينظر إليه بريبه وترقب.. قال برقة «أبك شيء» قال بحدة «لا.. كم الثمن؟» قال «قلت لك مرتين فلم تسمعني.. (١٨٠) قرش» لم يكن معه غير جنيهين أعطاهما له فرد الباقي.
على دكة أسمنتية جلس.. نظر بين قدميه.. ثمة صف طويل من النمل يمر فى نظام عجيب «كنت أعمل بجد مثل هذا» فجأة امتدت يد سمراء ليست إلا عظام تعلوها طبقة من الجلد قد اكتظت بالتجاعيد والبقع البنية الداكنة.. نظر بسرعة إلى صاحب اليد، كانت عجوز اعتادت أن تمد له يدها كما اعتاد أن يمد لها يده وبها خمسون قرشا بسرعة مد يده إلى جيبه بيد أنه تذكر ما به قال برقة «معيش فكه» ألحت وقالت «أى شيء» قال «أتقبلين عشرين قرش» قالت بتأفف «زى بعضه».
صعد بعينيه إلى السماء كانت صافية إلا من السحب الرقيقة، رفع يديه إليها طالبا الرحمة بيد أنه تركها فجأة للجاذبية «كم من مرة دعوتك ودعوتك حتى ثملت السماء بدعائى أحببتك حتى تفانيت فيك.. لك صمت وصليت..أحببت الفقراء.. أحببت الوطن.. ولكن ماذا وهبتنى؟.. لا شيء .. لا شيء غير غضبك السرمدى الهائل ـ خلقت فقيراً أحمق.. جرعتنى البؤس حتى الثمالة الآن هيهات حسبك هذا وحسبى لما أدعوك الآن؟ وهل استجبت من قبل لم تستجب إلا بالأوهام والسراب.. ولكن أين هى الآن؟ لقد عقرت السماء فلم تعد تقذفها فوق رأسي.. رحماك.. الرحمة لا أطلب سواها هل الرحمة كثيرة على مثلى؟ دائما كنت ألقبك بـ (أرحم الراحمين) من الآن لن أقولها أبداً..».
بين القضبان استقرت كرة حمراء وبعدها أتى صبى وجلس مكانها ثم أخرج من جيبه ورق كوتشينة وأخذ يرصها.. كورقة جافة تستسلم لعاصفة.. انتفض قلبه.. كان هو أخوها.. هي.. من ملأت قلبه واستولت عليه طولا وعرضا.
فى حديقة منزلها كانت تلقاه تضمه إليها بعنف مصارع وتقبله برقة ملاك وفى المكان نفسه وجدها مع صديقه الذى حصل على مجموع كلية الطب.
ثمة هسيس لصوت ينمو بداخله.. صوت لا يعرفه لم يسمعه من قبل قد

يكون لروح شريرة مسته أو حتى خيرة غير أنه ليس بصوته.. ثمة انقسام يحدث بطياته حاول أن يقاوم تأهب أن يضربه بقوة غير أنه كان يتحامى فى الظلام. من بعيد جاءه صوت القطار قام من مكانه قطع الرصيف ذهابا وعودة.. كان يقترب بسرعة أكثر مما يجب.. أحس بالخوف يعتريه.. الصبى لم يستجب لصفارة الإنذار.. القطار يقترب بسرعة.. دنا من أحد المسافرين وهتف « ألا ترى الصبي.. إنه ينتحر » نظر إلى حيث يشير ثم أزاح وجهه وقال بضيق « هل جننت ».. كان لا يزال يرص الورق.. ثمة طمأنينة تكسو وجهه تردد شيء داخله:

- لما لا يسرع القطار أكثر؟.. يا له من منظر

- ولكن ما ذنبه؟

- ألم تتب؟.. دع مروءتك ومثلك جنبا.. كان عليك أن تلقى بهما فى أقرب مرحاض.. الآن تمتع بمنظر الدماء.. اقترب القطار حتى لم يفصله عنه غير ثلاثين مترا.. فجأة أخذت ملامحه تتغير نما شعره الفاحم اتسعت عيناه فاستحالت إلى العسلى تغير جسدة بسرعة - أكبر من سرعة القطار - إلى شكل إنثوى .. كانت هى ولا أحد غيرها عيناها شعرها جسدها الممشوق.. فتحت زراعيها وقالت برقة « هل ستتركنى؟ » قفز من فوق الرصيف.. احتضنها.. نظر بين ضلوعه.. اكتشف أنه احتضن الفراغ نظر يمينه لم يجد شيئاً.. نظر شماله كان القطار..

فجأة.. أطبق الظلام بقبضة قوية على كل الأرجاء حتى بات مملكة له لا يشاركه فيها غير الصمت.. « ماذا حدث.. أين القطار.. أين الشارع.. أين الشمس.. هل غربت وهى منذ لحظات تتوسط كبد السماء؟ إذن المصابيح الليلية؟.. أه كنت أعلم هذا كان حلما وأخيراً استيقظت ».

حاول أن ينادى على إخوته حاول أن يصرخ لكن الصوت لم يخرج.. حاول أن يقوم ليضيء المصباح، لم يجد له جسداً.

وفى سطوة الظلام والصمت قدحت من بعيد ثلاث نقط مضيئة تقترب بسرعة تشكل ثلاثة حروف عربية « م »، « و » ، « ت » « الموت؟.. لا » أخذت الحروف تكبر وتتجمع ثم أخذت صورة بوابة نورانية كبيرة.. أدرك أن لا وزن له.. أحس أن قوة جبارة تجذبه إلى البوابة حاول أن يتشبث بشيء . الظلام والفراغ خاناه.. من البوابة مرق كالسهم .. فجأة وجد نفسه طائرا فى السماء.. هاله منظرها.. كانت مقرمدة بالنور.. أحس أنه يمتطى سحابه نورانية أو خيل.. لم يهتم نظر أسفله وجد قطاراً وأشلاء وعبارات متناثرة..« لقد انتحر ».. « لا بل جن ».. « فليرحمه الله ».

« لا ليس هذا بحلم.. هل مت؟ ».. تلاشت الأصوات.. لا شيء غير أصوات عذبة رقيقة كالأناشيد.. استنشق شذى رائحة عطرة ذكية.. أحس بيد نورانية تمتد إليه.. « ظننتك تخليت عنى ».. الآن لم يعد يقاوم شيئاً .. ترك نفسه للصدفة أغمض عينيه مستسلما لرقة الأحداث.. « فليرحمنا الله ».

ق

قصة

٢١ فبراير

جولبيرى أفلاطون

كم يكون الميت ثقيلا حتى لو كان طفلا. ما الذى يفعلونه؟ رجال الشرطة يستجوبونهم .. ما الذى سأفعله إذا استوقفوهم؟.. وليكن، لا يمكن أن أظل للأبد فى هذه العمارة، دقيقة أخرى، وأنزل.. إذا لم أجدهم سأكمل وحدى معه.. يا إلهى! النور! أحدهم ينزل ، دقات كعب امرأة على الرخام.. تقترب! ماذا أفعل؟ من الصعب ألا تلحظه.. العلم الأخضر الذى يلفه لونه زاهٍ تحت الضوء..

- «على، على، يا الله..»

أزف الوقت! ظهرت امرأة ترتدى معطفا فخماً من الفراء. نزل على بسرعة على قدر ما سمح به ثقل حمله.

- «بسرعة، تعالوا ورايا» همس للآخرين «بسرعة»!

استكملوا طريقهم، متفادين الشوارع الواسعة وأضواء المحلات، مفضلين أكثر الشوارع خلاء.

لو كان واحد من الثلاثة يمتلك معطفا ليغطوا به الجسد، لأمكنهم اتخاذ طريق أقصر دون خوف من النظرات الفضولية للمارة، بحيث يمكن أن يعتقدوا أنهم يحملون سكيرا أو مريضاً. ربما المارة ، نعم، ولكن الشرطة. إنهم يبحثون عنهم كأنهم هم الذين قتلوه! الأوغاد! هل كتب على أن أظل أحمل جسده الليل بطوله، ولكنى لن أتوقف، لن يحصلوا عليه.. لا يريدون جنازة، إنهم يخشون الحشد الذى سيواكب النعش. يعلمون أن الشعب كله سيخرج غدا فى جنازته. حسنا! تبا لكم أيها السادة الانجليز، فلتخافوا، فلن تحصلوا على هذا الصغير الذى

قتلتموه، إنه لنا وسنكون بالآلاف حول نعشه، كل الذين حاولتم إسكات صوتهم..

«عليّ، لابد أنك تعبت، دعني أحمله عنك قليلا..» همس حافظ إلا أن علي هز رأسه. كان يريد أن يحمل هذا الطفل أطول وقت ممكن، فقد شعر بنفسه، بإحساس شبه أبوي، مرتبطا بذا الجسد البارد.

صوت الأم الحاد لازال صداه في أذن علي: «يا بني! يا جمال! تعالى، الرجلين هاتدوسك!» كنت تقف أمام باب أحد هذه البيوت وهي تحاول أن تتعرف على ابنها وسط هذا الحشد من الرجال. كان اسمه جمال، وكان يختبئ خلف قامة علي الفارعة، مشيا جنبا إلى جنب حتى ميدان الإسماعيلية* «الذي بدا حالكا من كثرة الجموع. يحاول الآن أن يجد هذا الشارع، والباب الذي وقفت أمامه الأم. لا يعرفون إلى متى سيظلون - ثلاثتهم - هائمين بالطفل الميت هكذا؟ لو يجدون فقط الشارع والباب، وبعدها عليهم التحدث إلى الأم وإخبارها..

أعتقد أنه من هنا. أتذكر الحي، أنا متأكد أنني مررت من هنا هذا الصباح.. لكن الشارع؟ هناك عشرات الشوارع تشبه هذا الشارع.. اتخذوا الشارع الأول كيفما اتفق، عامود إنارة وحيد كان يضيئه..

- ما الذي ستقوله لأمه؟ سأل سعد، يجب أن نشرح لها ما حدث.

- نعم سعد معه حق، لقد نسيت .. ما الذي سأقوله لها؟ بعد بضع دقائق سأجد نفسي أمامها حاملا جسد طفلها ملفوفا بالعلم. عليّ أن أشرح لها ولا أعرف كيف.. ولكن أين نحن؟ ليس بوسعنا حتى أن نسأل أحدا.. بعض الناس ينظرون إلينا! هيا بنا نسرع.. أشرح؟.. لكن هل تعرف المرأة ما هو معنى «يوم الجلاء» ذراعاي تصلبتا.. يجب أن أحترس.. فقد كدت أسقط!..

دعني يا علي أحمله قليلا. لابد أنك قد تعبت..

- لا ، لا، أنا على ما يرام «أجاب علي. لقد اقتربنا ، تعالوا..

- «علي، ما الذي ستقوله لأمه؟» سأل حافظ

- «أقول إنه مات من أجل مصر»

- «هذا لا يعني الأم في شيء قالها حافظ بحدة.» لن تفهم، ابحث عن شيء آخر. فكر..»

- «قل لها إن الإنجليز قتلوه»، قال سعد «إنه كان هناك الكثير من القتلى والعديد من الجرحى».

استوقفهم صوت مذياع قديم. المذيع يعلن عن مطربة معروفة. صوت المذيع كان يأتي من المقهى الذي انتبهوا له أمامهم، انزلقت قطرات من العرق على خدي علي، تقدم ببطء آلي، متفاديا أضواء المقهى الذي تذكره. كان الزقاق الضيق الصغير المظلم، خاليا. كم تكون الساعة؟ تبعتهم الأغنية بكلماتها العاطفية، طوقتهم. كان الصوت يبدو لهم وكأنه يغزل نسيجاً لا مرئياً من الخيوط حولهم ليمنعهم من التقدم. أسرعوا الخطى.

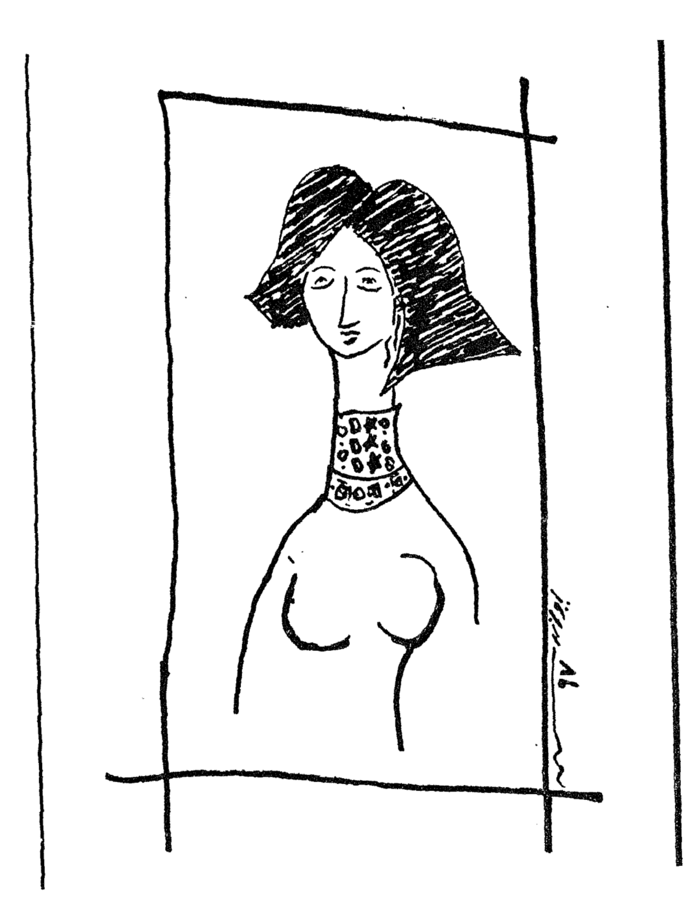
لم يكن الضوء كافيا ليميز الباب عن الأبواب الأخرى.. أتوقف أمام كل منها.

ثم ماذا؟ ما الذى سأقوله لأمه؟ حينئذ فهم على أنه خائف. هذه النهشة اللاسعة فى صدره كانت من الخوف.

«مالك يا عليّ؟ غلطت فى الشارع ولا إيه».. سأل سعد بقلق. واصل على خطاه. الخوف، أنا خائف من اللحظة التى سأواجه فيها أمه. كنا فى انتظار هذا اليوم بفارغ الصبر، تحدثنا عنه كثيرا. كنت على وعى بجميع المخاطر التى فى انتظاري. الجرح، القتل، القبض علىّ، الطرد من الجامعة، الحرمان من المنحة لاستكمال دراساتى، لم أكن خائفا طوال اليوم. شاركت فى المظاهرات، غنيت، هتفت مع الآخرين.. أسقطنا لافتات الإعلانات.. كلارك جيبل حاضنا امرأة.. دوى طلقات الرصاص فى أذنى، شاحنات الإنجليز تتقدم نحونا لدرجة إن إحداها احتكت بي.. حتى منظر الدم لم يروعنى .. ولا حتى الصمت حين حملوه لأعلى ليراه الجمع. صمت ثقيل سقط علينا فجأة، ليشل حركتنا وأصواتنا.. لا أدرى كيف عرفت أنه هو، وتقدمت نحو هذا الميت الذى كشفت أسمال ملابسه جسده العارى.. كم عدد من عدد الطلقات استلزم لإسكات ضحكته؟ عشر على الأقل.. ما من أحد كان يعرفه، لا أحد غيرى ، كان يختبئ خلفى وهو يضحك . لم يكن أحد فى هذا الجمع يعرفه. لقد سمعت أمه تنادى عليه: جمال كان يقفز ويغنى بجانبى. ولهذا أحمله الآن ملفوفا بعلمنا الأخضر وأنا خائف.. لم تفكر يا على وأنت تعلن للآخرين أنك تعرف هذا الميت الصغير. لم تفكر وأنت تقرر مع سعد أن الشرطة لن تحصل على رفات جمال.. الباب بلا رقم، وقديم لدرجة أن دهانه قد بهت.. ولكننى لا أذكر أنى قد رأيت رقما عليه.. أتذكر الأم فقط، واقفة أمام باب من الخشب الأسمر. جميع الأبواب من الخشب، هنا.. أعتقد أننى قد رأيت فى الصباح بائع ليموناده بجانب الباب، القاهرة مليئة ببائعى الليموناده.. أنت جبان يا عليّ، أنت تعرف أنه هنا، أنه الخوف الذى يستوقفك.. أحدهم يستند على شباك، ربما هى الأم. ترانا.. تتكهم. فكر يا على ما الذى ستقوله لها؟ والأب ؟ ابنك قتل، كان يدرك لماذا أتى معنا، كان يدرك لماذا هو جائع، لماذا لم تكن أمه تشترى له ملابس جديدة. جسده المسكين عار تحت الثوب، جسد نحيل وبارد على ذراعى..

هنا.. أنا متأكد أنه هنا.. لا أعرف، أنا، لماذا أنا هنا، مع هذا الجسد البارد، جسد هذا الطفل الميت على ذراعى.. ما الذى سأقوله لها؟ لماذا أتحدث أنا! يعتقدون أني صديقه، وهو حقيقي، كان يغنى ويضحك بجانبي. لم أكن راضيا عن سلوكه، وددت لو كان أكثر جدية. أحدهم داس على قدمه، تذمر.. «يا عيل» قالها الرجل له. تقدم يا علي، أنت جبان، وخائف من تقدمك . لا مفر من ذلك، أمه تنتظره، تعد له الأكل، تغنى نفس أغنيته..

نظر خلفه ورآهم ينتظرون فى صمت، كما لو كانوا يفهمون سبب عدم دخول عليّ، كما لو كانوا يعرفون جبنه، فجأة دفع على الباب بحدة بقدمه اليمنى وتقدم.



أشعل سعد من خلفه عود كبريت. رأى على أمامه سلما يتدلى درابزينه فى عدة اتجاهات - بدأ فى الصعود ببطء مسترشداً بضوء خافت فى الدور الأول، فزع من أزيز أحد الأبواب. بصيص الضوء بدأ يتسع قليلا قليلا.. أما على فكان يصعد الدرجات بكل خفة ممكنة. إلا أن الخشب كان يئز تحت ثقله. أوشك أن يضع الجسد على الأرض وينزل ويجري، بعيدا عن هذا البيت وهذا الشارع..

فى اللحظة التى وصل فيها إلى الدور الأول، فتح الباب على مصراعيه لتظهر أم جمال. عيناها الداكنتان تتأملان الهيئة المغطاة بالعلم، ثانية، ساعة وضعت يديها على خديها كما لو كانت تسند رأسها! ثم تراجعت داخل الحجرة دون أن تنبس بكلمة.

الضوء الخافت لمصباح الجاز يمط ويطيل ظل الأم حتى السقف، الأم التى لا زالت صامتة، يلمح على فى أحد جوانب الغرفة هيئة ممددة على حصيرة بجانب الحائط .

- يا أمه، أيه ده يا أمه؟

تتحرك الهيئة ويرى على كما لو كان فى كابوس ، وجه جمال. إلا أن ذراعيه المتصلبتين من الحمل الذى حمله لفترة طويلة، تؤلمانه كثيرا. لماذا تشبه هذه الطفلة بشكل كبير الصغير الميت؟ هل كان لجمال عينان رماديتان؟ هذ شيء نادر فى مصر. لكن جمال كان يرقص ويغنى فى حين هذه الطفلة لها ساق أقصر من الأخرى. مشلولة! والأب؟ لا وجود له. كان جمال يعمل من أجل إطعامهم. لكن الأم لم تعد شيئا لعشاء ابنها.. يجب أن أتحدث.. لماذا لا تقول الأم شيئاً؟ كنت أفضل الصرخات، العويل، عن هذا الوجه الجامد، مجرد رعشة غير ملحوظة لفتحات الأنف..

«قتلوه الإنجليز. كان معي، معنا جميعا فى ميدان الإسماعيلية كنا نطالب بجلاء الإنجليز.. فتحوا علينا النيران،.. ليس هو الوحيد ، هناك آخرون.. وأيضاً جرحى، عدد كبير من الجرحى. لقد مات من أجلك ومن أجلنا، ولن ننساه أبدا. أراد البوليس الحصول عليه لدفنه فى الفجر - لكننا هربنا به من البوليس. اسهرى عليه حتى الغد ستقام له جنازة رسمية. القاهرة كلها ستكون هناك.. جهزيه وسنأتى غدا فى الثامنه ولا يجب أن يعرف البوليس على الأخص بوجوده هنا.

وضع عليّ الجثة على الأرض . لم تكن هناك غير حصيرة واحدة تشغلها الطفلة المعوقة، أحس أنه سيظل العمر كله يشعر بثقل هذا الجسد على ذراعيه. أغلق الباب خلفه ونزل ببطء. وانتابه بكاء خفيف أشبه بضحكة طوال الطريق حتى بيته.

تجمدت بسمة حمودة حين رأى أخيه الكبير ثم أجهش بالبكاء:

- «حمودة! ماذا بك؟ هل اخفتك؟ أووه، أرجوك يا حمودة! اسكت، اسكت.. مساء الخير يا أمى، أرجوكى أن تسكتى حموده، أنا متعب.. ولكن ماذا بك يا

أمي؟..»
حينئذ نظر على إلى نفسه، كمه مقطوع ومدلى وسترته ملطخة بالدم.
- «ياربي!» قالتها الأم فى انفعال «أنت مجروح يا على وسترتك، سترتك!...»
تحسس على سترته وأعطاها لأمه.
- «أهدأى يا أمي، ليس بى أى خدش. لقد حملت لمدة أربع ساعات طفلا فى الثالثة عشر قتله الانجليز، نعم يا أمى أنا أعرف ليس لدى سترة أخرى.. الجامعة؟ .. لن أكون الوحيد الذى يحضر المحاضرات دون ستره، آخرون فقدوا أحذيتهم».
- «لماذا تأكل يا بنى بهذه السرعة؟ لم تأكل شيئا منذ السابعة صباحا، رفقا، ستنتابك التقلصات، يجب مضغ الأكل..» آلام مبرحة فى ذراعى وساقى على، لقد أعياه التعب لدرجة أن جسمه لايستجيب لأى حركة. تحامل وقام حتى لا يأخذه النوم.. النوم!. ولكن فيما بعد . يجب عليه فى البداية إخبار زملائه بأنه نجح فى حمل جمال إلى أمه، غدا ستقام لجمال جنازة رسمية. كل الشعب سيمشى خلف نعشه.
- «لدى برتقاله لك.. أرجوك كلها يا على.. رجته أمه.. هل ستخرج؟ أين ستذهب؟ ستمرض، هؤلاء الانجليز أصابوك بالجنون يا على..»
- «لا تقلقى يا أمى.. لا أريد برتقالاً، أعطيها لحمودة.. سأعود خلال ساعة وسأنام، أؤكد لك..»
البرد فى الخارج يلصق قميصه الرطب بصدره وكأنه يد مبللة.. مات جمال بجوعه.. هو أيضاً لم يفطر .. أخته عيناها رماديتان. ماهو مصيرهم؟ سنرى، سنحاول أن نساعدهم.
تمر غمامة من التعب على عينيه، يتردد على، يبحث عن طريقه، بدا له وكأنه محاط بحشد من الوجوه تنظر فى وجهه، الوجه تلو الآخر. شاهد عددا كبيرا من الوجوه منذ هذا الصباح وكلما حاول إبعادها، تأتيه صورة هذا الجسد الذى حمله طويلا بين ذراعيه، هذا الجسد الملفوف بعلمنا المصرى..
سن الهلال، المطبوع بالأبيض يغطى وجه جمال.. أم هى بالأحرى النجوم؟

١ فبراير ١٩٥١

نشرت فى الدورية الأسبوعية Les lettres francaises
عدد ١ مارس ١٩٩٥١

ترجمت النص عن الفرنسية: عايدة لطفى

ش

شعر

يامنّة عبد الرحمن

عادل عبد الباقي

يامنة..
فى الجرنة .. جاعده بتستني..
كل اللى سافروا..
ولا رجعوش
تلقاها يوماتي، جاعده قدام البوسته
متعلقة ع الأبواب
مستنية الرايح والجاي
يمكن هيجلها مكتوب
متربعة فوق الحجرة زى التمثال
مش باين منها غير بس سواد
الضهر بيدن.. أهى جاعده
ولا فيش مهرب جاعدة
العصر يفوت والمغرب يغرب
مستنيه وجاعده
مستنيه اللى سافروا ولا سألوش..
يمكن يرجعوا من تانى أو يبعتوا
حتى سلام
مستنيه..

اللى سافروا بغداد وضاعوا فى
الحرب..
وفى السجن
أو تاهوا فى بيان الحزب اياه
واللى رسى قاربه ع الشط فى
سينا..
والرمل تواه
واللى ضاع وسط جبال ورمال
ومياه
وشعارات الحلم العربي
فى خليجنا إياه
واللى عاش فى القاهرة.. القاهرة
وشدته أنوارها وربطت أحلامه
لبكره المش جاي
ضيع عمره يا ولداه فوق
الرصفان
وف.. إيذافيتش وف .. الجريون
وف.. قعدة ريش والبستان


۹۸

واللى وخداه أمه الغولة..
القارشة الفولة من أوسع الأبواب
لساه بيقول عن يامنة كلام وبيسأل
عن الأحوال
أهى يامنة قاعدة بتستنى أبسطها
كلام
تطن بيه على الغايب والنساي
يامنه يا عبده هجرناها..
فى النجع المنسى تركناها
يامنه اللى كانت فى شبابها تسحر
الألباب
وتعرف فى السر المخفى خلف الأبواب
وتكشف لنا عن خير ياما
يامنه اللى عرفت فى شبابها..
توت عنخ آمون .. رع موزا..
واخناتون..
جاعده زى إزيس بتستنى راجلها
لاجل تعيد للميت نبض حياه
سبناها وسط الصخر هناك..
تحسب حسابات..
متلخبطه..
من يوم ما جلها صندوق النقد
الدولي
صندوق الدين إياه..
وأولادها هربوا شمال ويمين
تاهوا عنها فى السكة أيام وسنين
صحيت يامنه وحدها فى البيت
من بعد ما ربت واحتملت قرف
الأولاد
قامت تزرع كالعادة..
يامنه كانت تخبز عيش شمسى بتاو
تاكل من زرعتها تشرب لبن
الصبحية
وتسقيه لعيال الحارة والجارة
دلوقتى بعد ما حاصرها صندوق
الدين
فى النجع اياه
صبحت تشترى لقمتها م..
السوبر ماركو
بعد ما قفلوا الدكان.
ولا عدش البركة بتحل ساعة
بسم الله تقال.
صبحت مطرودة م النجع لسفح
جبال
وأولادها اشتغلوا خدام
سابوا الغيط لاجل الدولارات
صبحت تجرى رايح جاي
ولا عادت يامنه تقدر تعمل
مخزون للبيت
ولا عاد فيه كشك..
يتشال م.. الحول للحول
يا حول الله دايما تنقال
يامنه فى الجرنه
واحنا عندنا ست الدار
كلليتهم (يا عب رحمن)
كليتهم حالهم واحد.. حالهم
حال..!
زرعوا..
ربوا..
وغيرهم حصد الزرعة وشال
ولا حدش طل عليهم
جبنالهم بدل الطرحة والشال:
الفشل الكلوى وأمراض الكبدي
ماتوا من غير إعلان
يامنه وست الدار..
زرعوا ولا حصدوش
مش هيفرحهم جوبات
يامنه وست الدار عايزنا نعود
نرجع من تانى للنجع المحتاج
ونمدد ايدينا
مش بكلام يتقال
فى قصيدة أو صفحة جرنال

ق

قضيـة

المرأة العربية وقهر المجتمع الأبوى

ثريا العريض - وإيناس طه:

هاني على نسيرة

تتجسد أزمة المرأة العربية المعاصرة إبداعا وفكرا .. شعرا ونثرا، ومقالة! كجزء من أزمة المجتمع العربى كله؛ لذا أهدت ثريا العريض ديوانها الأخير (امرأة دون اسم) إلى الوطن الذى سألته: "اسمك اسمى؟ اسمك اسمى؟ ثم التبست الأصداء" نعم فوطنها مرآتها التى ترى فيها جراحاتها ، جراحاته ، وأزمتها ، أزمته، ومعاناتها، معاناته، وكلاهما من هول الواقع فاقد لتركيزه ، غير مدرك لذاته ، غائم الرؤية ، يحيا فى التباس الأصداء؛ لذا لم يجب حين سألته : "اسمك اسمى"" رغم التكرار "اسمك اسمى؟ ثم التبست الأصداء!!"

لكن أى أزمة يشتركان معا فيها؟ إنها أزمة المجتمع الأبوى الثيوقراطي، فى موطنها. وهو هنا غير مستحدث - على اصطلاح شرابى - بل إنه مازال محتفظا بكثير من بداوته؛ فصوتها عورة، ووجهها عورة، بل كلها عورة، وأرضها تحت وطأة سلطة الفقيه! وإن كانت عقيرة د. ثريا العريض تصور خصوصية مأساتها فى الوطن الأصغر - السعودية - فإنها حريصة على تأكيد كونها أزمة المرأة العربية بعامة، حين قالت فى "المقدمة" إن صوتها صوت امرأة عربية الأبجدية، ومعاناتها عربية التناقض ، وجراحاتها عربية النزف، ونزفها عربى العبثية، هو صوت امرأة ممنوعة من الكلام ، ولكنها غير قادرة على الصمت .. تقف فى مهب الريح ومسار السيل؛ حتى تعيش أو حتى تهلك!! وقل:

"هى امرأة خذلت بالحداء،

فماذا تقول
وهى بين الفواصل مثقلة الخطوات
مرسومة بغبار القوافل
موعودة بفضاء الفصول
موءودة فى التباس اللغات
ومن؟ حين تصرخ أو تهمس الوجع المستحيل
سيسمعها فى اصطخاب الحداة؟!" (مقطع من قصيدة "دون اسم")

وكان الشعر مفتاح سجنها وكاسر قيدها، فانطلقت كمهرة لا تعترف بسرج ولا لجام .. لم تتدجن - وإن أثخنتها محاولات التدجين - تتوحد فى الشهود الفظيع ، والوجود المرير .. تحيا الحالة السابعة من الوحى .. "انهمارات حروف تعلوها من الأرض تنزف ضحكا وبكاء ، ظمأ ورواء" - فترى بعضها يصارع بعضها ، يمطره بكدمات الرضا، والرفض، وهدير من دوامات الحزن والفرح . ولا يتبقى حينئذ سوى صوت ذاتها .. فتراه وتراها .. فى لحظة تكون فيها أضعف ما تكون ، وأقوى ما تكون؛ لأنها عندها أصدق ما تكون.

هى فيها امرأة دون اسم تنكر اسميتها .. تنكر الذى لا تطيق .. وسماعه حريق .. لأنه رمز معاناتها! هى امرأة دون اسم؛ لأنها كل النساء رغم أنها واحدتهن ، هى امرأة فى الوجود الغائم الذى لم يتضح له معني؛ إذ لم تتضح هى فيه، الشعر فعلها وقوتها وسبيلها إلى الوضوح!

فى أولى قصائد الديوان "ليلة الدان" تسأل ممثلة المرأة العربية: كيف مرت دون اسم يذكر فى تاريخ أو أثر أو حضور قائلة:

"كيف إذن مررت دون اسم؟
كيف قطعت الطريق الطويل إلى موجة اللحظة الغائرة!
بلا أثر فى حفيف الرمال،
ولا نغمة تستجيب لتحمل للدان ذاكرة النبض"

ألا أثر للمرأة العربية - السعودية خاصة - يذكرها اسمها أو يذكره لها .. هل وأدها الماضى فلم يعد لها مكان فى ذاكرة النبض ، أو ذكرى الحياة!

إن حلمها أن تجد ذاتها ، لكن النتيجة التقريرية من ذلك تسوقها قائلة:
"أشرعة الحلم ترتد منهكة حائرة
ثم تسأل:
من أكون أنا ؟
فى غيهب الوهم أو سانحات الخيال"

لكن صوتها طوق حياتها "إذا غانج الموت رقصاتها.. وصوتى طوق حياة".
ثم تكشف من المأساة سائلة بوضوح قوى فاحش ذاتها:
"أى اكتمال يؤرق ذاتي؟
وأى اشتياق لذاتى يعذب ذاتي؟
وأى وجود أعاني؟
مازلت أسأل نفسى التى لا تجيب،
ونفسى التى لا تغيب

ونفسى التى تتجادل أسماؤها سفن تتجادل صوتي
إن نفسها لا تجيب؛ لأنها لا تقوى على الإجابة، لكن صوتها طوق نجاتها .. وعلامة وجودها وعدم غيابها لكنه أيضاً لا يجيب".

فى هذا المقطع جسدت العريض أزمة المرأة العربية والمجتمع العربى فى آن واحد فهى أزمة شعور بالذات وفقدان لهويتها .. سؤال : من نحن؟ أو بمعنى أدق : أين نحن؟

وفى القصيدة الثانية "دنيا" تبدأ مصورة الكون كما تراه:

"الليل مشبوه صداه
من ذا ينادى من؟
أنا صمتى يخاتلنى أساه؟"
بل تراه كله صدى
لأحزان النساء
"فى الليل يستعر النداء
فى وهم وصوت يستبيح صدى الزمان
بين الأساور والدمالج أو تلافيف الرداء
تبقى التماعات البحار
تبقى أهازيج المحار
صدى لأحزان النساء!"

وفى القصيدة الثالثة التى عنونتها "كلهن أنا" تجعل العريض من نفسها كل النساء .. كل العربيات وكل السعوديات ، إذ تقول:

"كل هذى الوجوه أنا
التى الحلم بأعماقها لا يموت
والتى دفنت حلمها في البيوت
والتى تتأرجح بين الحقيقة والحلم
دون زمن.
كل هذى الوجوه أنا.
تحاصرنى أينما أتجه
كل هدى الوجوه أنا
التى أشعل الحلم بأحداقها محرقة!
والتى لم تزل فى متاهاتها غارقة؟"

كل هذى الوجوه تطالبها أن تثور . أن تغسل عارها ، وتحمل ثارها:

"أنا كل موءودة لم تكن
كل ذات تطالب ألا تموت
وتنضو الكفن"

ثم تتساءل العريض فى هذه القصيدة "الملحمة" المحورية فى الديوان قائلة:

"فهل ستولد أحزانهن
بضعفى أنا صرح قوه؟
وهل بأظافر آمالهن

أنحت فى صخرة الموت كوه؟
بأحلامهن المضيئة
أشعل فى ظلمة اليأس جذوة؟"
هذى القصيدة - فى رأيى - هى صرخة المرأة العربية المبحوحة فى كل مكان .. هى بكائيتها العظيمة فى هذى السنوات الأخيرة!
"بحلقى أنا تتأزم صرختهن!
وأحبس أصداءها فى الشرايين
حتى أكاد أموت؟"
نعم أى حمل تحملينه - يا ثريا - أى هم عظيم تهتمين به فى مجتمع الأبوة والبداوة والبطريركية وسلطة الانتساب للمقدس ، متى يتحقق ما تحملين به:
"وأطلقها صرخة داويه
يهز صداها البيوت
تحطم كل النوايا الرديئة
تعرى كل النوايا الخبيئه
وتجتث أنسجة العنكبوت
وتمحو عن الجبهات ندوب التشوه
تحرر وجهى
وكل الوجوه البريئه
من وصمة الخوف والظن
والعقد الباليه"
وهذى القصيدة قديمة نوعا كما أرختها الشاعرة "فبراير سنة ١٩٨٦" فهى أقدم قصائد الديوان على الإطلاق، ولكنها أقواها على أداء الفكرة الشعرية فيه ، لذا فهى محور الديوان، أو قصيدته المحور.
وفى قصيدة "الرواية" أطول قصائد الديوان ، تستخدم الشاعرة دالة الصمت استخداما عاليا جدا حين تنوء بهموم الرواية:
"ويموج الليل عجزا عن البوح
لزجا كمستنقع الصمت
وأنت تطارد ظلا يماريك حقك فى البوح"
"فتصمت مثل قيثارة فقدت نسغ أوتارها
ثم تسأل شخصها:
أتهرب للصمت أم تسجين به من هروبك؟
حين تتكلم بالنبض وتختلط التفاصيل"
البداية النهاية دون مستقبل . فنبضها كلامها وحياتها لأنها ممنوعة من الكلام وهى تقول:
"رهيف هو الحرف فى النبض
حين ينازع بين الكلام وبين السكوت
تنقب عنه ببعد سحيق المدار
مريع الدوار

فيحمل أعذاره هاربا ويموت"
وترتفع الدالة عندها حين تجعل مدلولها الموت فقط:
"يراودك الصمت
والصمت موت وموت وموت".
فهو الموت أيضاً دليل الحياة .. حين يكون النبض كلام الصمت"
وفى القصيدة المحورية الأخرى فى الديوان "دون اسم" ترفض الشاعرة حروف النداء:
"وهم طيوف النساء
احتفاءاتها بالذى لا تطيق لأنه حريق"
لذا تطلب:
"لا تسلني عن اسمي" وتطلب منا أن نغنيها.. "حواء.. صمتا.. انعتاق صهيل بشوق المدى":
"فكل الحروف عنينة
لا فتحة النصب تنصبها مثل بلقيس سيدة للبهاء
إذ يمن عليها سليمان يعلنها فى احتشاد المغنين سيدة للغباء
لا تعرف العرش والماء، سيدة للدهاء؟!
تعزف فى زمن الماء، قيثارة للنقاء!"
فشاعرتنا تعترض على القصة التى تصم بلقيس بالغباء ، رغم أنها كانت رمز حكمة ودهاء. أو لعلها تجعل هذى القصة لـ "سيدة الدهاء" تعزف بها فى زمن الماء.. الملك والسيد.. قيثارة للنقاء.
فالمرأة قيثارة للبراءة والنقاء حتى وإن كانت "بلقيس" رمز الدهاء!
ومن قصائد الديوان الجميلة قصيدة الفنان الذى تسمره العريض حين ينظر من يهوي، فقد كان:
"يهوم منتشيا .. راضيا يخال السعادة لمعتها المطفأة
حتى بيوم تراءت له وتسمر حين رأى روعة اللؤلؤة".
فهى فى القصيدة تدعونا لعدم الحكم على الظاهر الموشي، والنفاذ إلى الجوهر المعذب الذى يسمرنا لو رأيناه .
والديوان يتكون من تسع عشرة قصيدة ، تمثل أزمة المرأة فى هذا المجتمع الأبوى الذكورى بمؤسساته الكبرى ، والصغرى التى إن لم ترحم المرأة فيه ، لتحولت المرأة العربية إلى أسطورة المجتمع الأمازونى الذى حكاه هوميروس فى شعره ، وقد أجادت ثريا وجسدت تجربتها خير تجسيد ترد به على العقاد وأتباعه من رجالات المجتمع الأبوى الذين لا يرون المرأة تبرع فى الشعر ، فهو فن رجولى!
ولعلى أحاور – هنا – د ثريا العريض وقصائدها بمقالات للدكتورة إيناس طه الصحفية بالأهرام تجسد نفس الأزمة النسوية فى المجتمع العربى نثراً، وأود أن أبدأ بمقالها الشاعرى فى أهرام الجمعة ١٣/٢/١٩٩٨، الذى عنونته "ما معنى أن يكون الإنسان امرأة.. وعربية" فكون الإنسان امرأة هو الأزمة وكونها عربية هو التكثيف المتضخم لها، والدكتورة إيناس مهمتة بأزمة المرأة العربية والمجتمع

الأبوى منذ وقت بعيد وترى :"أن الثقافة الأبوية خلقت معنى للأنوثة يتفق وأهدافها.. حين جعلت من الذكورة معنى شامخا .. ومن الأنوثة انزواء وضعفا ، بل انسحابا واعتذارا عن الهوية وعن الذات .. بل عن حق الاختيار"

وتدعو إيناس طه النساء العربيات لقلب النظام القائم "رأسا على عقب" وإقامة حياة ونظام" يكون القانون فيها عدالة، والجمال عدالة .."وتطمئنهن أن هذا الانقلاب لن يخسرهن سوى أغلالهن!!

وصوت إيناس طه صوت نثرى مواز لصوت ثريا العريض الشعرى ، كلاهما معا يجسدان أزمة المرأة العربية فى المجتمع الأبوى والمجتمع الأبوى المحدث .. امتداداً لأصوات هدى شعراوى ، وأمينة السعيد، ونازلى فاضل ، وغيرهن من رائدات التنوير فى هذا القرن.

وتتميز لغة الدكتورة إيناس طه النثرية بالشعرية المكثفة والاهتمام الزائد بقضايا المرأة العربية حتى تتحول إلى رسالة ومنهج حياتى عام؛ ففى توصيفها لأزمة المرأة العربية وتفسيراتها تقول :"يعتبر البعض أن النظام القانوني، والنظام التعليمي، وسوق العمل ، كلها مظاهر لبناء وإعادة إنتاج النظام الجنسى لعدم المساواة .. وهناك اعتقاد سائد بأن المرأة كيان مختلف.. والاختلاف هنا يعني ما هو أدنى".

والسؤال الإشكالى الذى تعرضه إيناس طه فى نفس المقال هو : كيف يمكن اختراق الثقافة الذكورية ؟ وكيف يمكن إيجاد ثغرة للنفاذ منها برؤية المرأة؟ ثم تقرر وتعلن الرجال قائلة : أيها السادة : المرأة قادمة بوعى ثاقب يقرأ التاريخ، ويقلب نظام القيم المعيب رأسا على عقب "ولعل هذى الكلمة لازمة من لازماتها .. ثم تضيف :"المرأة قادمة حاملة لثقافة مغايرة - إنسانية حقا - الإنسان فيها إنسان" ثم تقول عن السلطة الأبوية وأى سلطة تستند إليها :"أهى سلطة الفقيه؟! أم سلطة الرأى العام؟ أم سلطة المثقف المغترب - كلنا غرباء - فى هذا العالم الحميم العابث المشحون بالانفعالات؟!" وتدعو لوعى جديد فى مقالها "المرأة والبندقية": "وعى يغير ويبدل ، يقدم فهما جديدا للأنوثة، للذكورة البشرية البطولة فى مسرحه لامرأة قادمة من هامش اوطن.. هامش الحزن .. قادمة لتنطق أبجدية لإنسان لا يعرف العبودية ، ولكن يعرف حنينا وشوقا للحرية ، ويحمل حلما بقضية ، ويحلم بآفاق وبندقية" هكذا تسبح بنا إيناس طه بنثرها الشاعرى الفياض كما سبحت بنا من قبل ثريا العريض بشعرها ، ليجسدا معا، ويؤكدا معا، ومع كل مثقف قهر المرأة العربية فى المجتمع العربي، ولعلى أختم بفكرة مهمة طرحتها إيناس طه فى إحدى مقالاتها ، وهي بعنوان المرأة نصف الحقيقة.." رافضة المعهود من قولنا :"المرأة نصف المجتمع" هذى الحقيقة السطحية ولكن الأهم والأعمق - فى رأى إيناس طه - أنها نصف الحقيقة أى أن بحوزتها رؤية ووجهة نظر، وأن تغييبها لا يعنى فقط تغييب كم من البشر وإنما يعنى أيضاً تغييب رؤية للحياة وجزء كبير من الحقيقة.





فمن لى بأسماع تعى ما أقوله
وحولى أناس كالجماد من الوقر

(مختارات من: عبدالرحمن شكرى)

إعداد وتقديم:

طلعت الشايب





احتفل المجلس الأعلى للثقافة الشهر الماضى بذكرى عبد الرحمن شكرى، الذى رحل عن عالمنا فى الخامس عشر من ديسمبر عام ١٩٥٨، وهى خطوة محمودة - وإن جاءت متأخرة - لإنصاف شاعر كبير ورائد مؤسس عاش مظلوما ومات مظلوما، وكان قد انتهى أمره بيأس مطلق من عدالة الحياة والناس، فأحرق كل ما لديه من أوراق ومن نسخ مؤلفاته ودواوينه، وأصيب بضغط الدم، ثم بالشلل فى شقه الأيمن عام ١٩٥٢، وانزوى فى عزلة وصمت إلى أن أدركته رحمة الله فى عام١٩٥٨.

ولد عبد الرحمن شكرى فى مدينة بورسعيد فى الثانى عشر من أكتوبر عام ١٨٨٦ لأسرة من أصل مغربى ، كان والده معاونا للإدارة فى محافظة القنال بعد خروجه من السجن الذى قضى فيه نحو أربع سنوات لعلاقته بالثورة العرابية وصداقته لخطيبها عبد الله النديم.

كان محمد شكرى عياد رجلا متديناً، يقيم فى منزله الحفلات الصوفية المعروفة بالحضرة حيث تتلى البردة والأوراد، كما كان صاحب اهتمامات ثقافية، يمتلك مكتبة عامرة بكتب الدين والتراث، وصديقا لعدد من الأدباء والمثقفين الذين كانوا يزورونه فى بيته.

وقد ورث عبد الرحمن شكرى الثقافة والاهتمام بالأدب "أبا عن جد" كما نقول

، ففى هذا البيت العريق كان جده أحمد شكرى يتقن العربية والفرنسية، ويقوم بتدريسهما لبعض أبناء الأسرة الحاكمة فى أيامه، ويبدو أن تعيينه فى وظيفة إدارية بمحافظة الإسكندرية كان مكافأة له على ذلك، كما عين ابنه فيما بعد فى نفس المكان إلى أن حكم عليه بالسجن مع رجال الثورة العرابية.

فى بورسعيد، ألحق الطفل عبد الرحمن شكرى بأحد كتاتيب المدينة، وفى التاسعة تقريبا التحق بمدرسة الجامع التوفيقى الابتدائية ، وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية عام ١٩٠٠، انتقل إلى الإسكندرية ليلتحق بمدرسة رأس التين الثانوية، حيث لم يكن فى بورسعيد مدارس ثانوية حينذاك . وبعد أن حصل على البكالوريا عام ١٩٠٤ التحق بمدرسة الحقوق بالقاهرة، ولكنه فصل منها بعد عام واحد لاشتراكه فى المظاهرات التى قام بتنظيمها الحزب الوطنى احتجاجا على حادث دنشواي.

بعد فصله من الحقوق، التحق عبد الرحمن شكرى بالمعلمين العليا، وتخرج فيها فى عام ١٩٠٩، ولما كان متفوقا فى اللغة الانجليزية أرسل فى بعثة إلى انجلترا حيث قضى ثلاث سنوات فى جامعة "شيفلد" وعاد إلى مصر فى ١٩١٢ ليعمل فى وظائف مختلفة بسلك التعليم (لمدة ٢٦ عاما)، إلى أن طلب أن يحال إلى التقاعد فى ١٩٣٨.

ساهمت فى تكوين ثقافة شكرى الواسعة والعميقة عدة عوامل ، هى البيئة الثقافية التى نشأ فيها، وحبه الشديد للقراءة الذى لازمه منذ الصغر ، وشمول المناهج الدراسية فى المدارس الثانوية والمعلمين العليا فى تلك الأيام. فقد قرأ ودرس فى سن باكرة كتبا مثل "كان ويكون" التى كان ينشرها عبد الله النديم وقد وجدها بين كتب والده) و"الوسيلة الأدبية" للشيخ المرصفى، ودواوين ابن الفارض والبهاء زهير والشريف الرضى ومهيار و"الحماسة" لأبى تمام و"الأغانى" للأصفهانى"، وعددا كبيرا من كتب الأدب الانجليزى وبخاصة كتاب "الذخيرة الأدبية" الذى كان يدرس فى المعلمين العليا، ويضم روائع الشعر الغنائى الإنجليزي.

كما كانت سنوات الدراسة التى قضاها فى انجلترا نقطة تحول مهمة فى حياته الثقافية والفكرية زادت من قدرته على التأمل والوصف، وقد كتب عن أثر هذه المرحلة المهمة من حياته فى فصول من نشأته الأدبية نشرها فى "المقتطف" عام ١٩٣٩.

يضاف إلى ذلك نشأته فى البيئة الساحلية (بورسعيد والإسكندرية) التى قضى فيها معظم حياته، وتركت صدى واسعا فى شعره، كما أن طبيعة شكرى الانطوائية التى تجمع بين التحفظ والحياء جعلته قليل الاجتماع بالناس، مفضلا صحبة الكتب والإطلاع الذى يعتبره عنصرا أساسيا فى تكوين شخصية الشاعر.
يقول عبد الرحمن شكرى:

"إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل فى الممالك العربية فى العصور الأخيرة، فإن سنة التقدم تقتضى الإطلاع على ما يستحدث فى الآداب والعلوم، وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحا كان أغرز اطلاعا، فلا يقصر همته على شيء قليل من شعر أمة من الأمم، فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن

العقل البشرى والنفس البشرية وأن يكون خلاصة زمنه"(١).
نشر شكرى ديوانه الأول "ضوء الفجر" عام ١٩٠٩ وهو فى العشرين من العمر، يومها قال حافظ إبراهيم:

أفي العشرين تعجز كل طوق
وترقصنا بإحكام القوافي..؟

وبعد عودته من البعثة نشر ديوانه الثانى "لآلىء الأفكار"(٢)، الذى قدم له العقاد تقديما بقول فيه: "اليوم يتلقى قراء العربية هذا الجزء الثانى من ديوان شكرى فيتلقون صفحات جمعت من الشعر أفانين، ويرون فى هذه الصفحات نظرة المتدبر وسجدة العابد ولمحة العاشق وزفرة المتوجع وصيحة الغاضب ودمعة الحزين وابتسامة السخر وبشاشة الرضا وعبوسة السخط وفتور اليأس وحرارة الرجاء. إن شعر شكرى لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسعة وسكون".

وتوالت بعد ذلك أعمال شكري، فيجيء ديوانه الثالث "أناشيد الصبا" فى سنة ١٩١٥ و"زهر الربيع" و"الخطرات" فى ١٩١٦ و"الأفنان" فى ١٩١٨ و"أزهار الخريف" فى ١٩١٩، ثم الديوان الثامن وهو بدون عنوان ولم ينشر مستقلا (يحتوى على قصائد كانت قد نشرت فى الصحف والمجلات فى الفترة ما بين ١٩٣٥، ١٩٣٩، وقد نشر هذا الديوان ضمن مجلد يضم الأعمال السابقة فى عام ١٩٦٠).

أما أعمال شكرى المنشورة فهى "الاعترافات" - ١٩١٦، "حديث إبليس" - ١٩١٦، "الصحائف" - ١٩١٨، "الحلاق والمجنون" - ١٩١٩ وعدد كبير من المقالات المتفرقة بين ١٩٣٥، ١٩٣٩ وبين ١٩٤٧، ١٩٥١، وشكرى ينتمى إلى جيل جديد من الشعراء جاء بعد جيل شعراء النهضة والإحياء، الذين كانوا يبسطون شعرهم على الحياة العامة، هذا الجيل الجديد جاء بأفكار جديدة وبنظرة مختلفة إلى الحياة وبفهم مغاير للشعر وطبيعته. عن هذا الجيل الجديد من الشعراء يكتب الدكتور شوقى ضيف:

" كان يختلف عن الجيل السابق فى فهم الشعر وتصوره ، من جهة يريد أن يكون الشعر تعبيرا عن النفس لا بمعناها الخاص، ولكن بمعناها الإنسانى العام وما تضطرم به من خير وشر وألم ولذة، ومن جهة ثانية، يريد أن يكون الشعر تعبيرا عن الطبيعة وحقائقها وأسرارها المبثوثة فيها (٣).

ولم يكن لشكرى مجرد فضل السبق الزمنى فقط بين شعراء الجيل الجديد (صدر ديوانه الأول عام ١٩٠٩ وديوان المازنى عام ١٩١٣ وديوان العقاد عام ١٩١٩). ولكن أيضاً من خلال تأثيرعه فيهم.. كما يقول الدكتور محمد مندور (٤) - يعتبر صاحب الفضل فى توجيه الحركة الأدبية بطريق غير مباشر، كما يعتبر رائد المدرسة الجديدة فى الشعر، التى عرفت باسم "مدرسة الديوان" واستمرت مبادئها من معين الأدب الانجليزى وشعره الغنائى، لا من الأداب الفرنسية، "وقد كان شعر شكرى شعرا جديدا، بل كان حدثا جديدا فى شعرنا المصرى الحديث"(٥)

كما كان شكرى أكثر الثلاثة اهتماما بالشعر وإيثارا له، وفى ذلك يقول

العقاد:" من عجيب التوفيق أن يكون شكرى من الإسكندرية وأن يكون المازنى من القاهرة، وأكون أنا من أسوان، ثم نلتقى على قدر واتفاق فيما قرأناه وفيما نحب أن نقرأه، وكل ماهنالك زيادة بعضنا فى إيثار القصة، أو زيادة فى إيثار الشعر أو زيادة فى إيثار الفكر والتأملات"(٦).

أما من يؤثر الشعر فهو شكرى بالطبع ، وقد ساعد على اجتماع الثلاثة تقارب حظهم من الثقافة العربية والأجنبية - إلا أن بعثة شكرى إلى انجلترا قد أضافت إلى ثقافته الأجنبية الكثير - وتأثرهم جميعاً بالظروف الاجتماعية التى صاحبت فترة الحرب العالمية الأولى، والمعاناة التى طبعت العصر الذى وصفه المازنى فى الديوان بقوله:

"إننا نعيش فى عصر تفكير عميق، وعهد قلق عظيم واضطراب كبير وشك مخيف ، عصر تعتصر فيه العقول ويستنفذ فى حيرته مجهود القلب ، وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية، وصارت حياتنا محيطا زاخر العباب يضطرب بنا متنه فى عش ليالينا المتجادلة بصيحات الشك والظمأ إلى المعرفة والحنين والنور"(٧).

أما العقاد فيصف فترة الحرب العالمية الأولى وأثرها عليهم بقوله:

"... وأخال أنها شملتنا جميعاً بهذه المحنة الأليمة، فنفضها شكرى عنه بقصائده العابسة فى دواوينه الثالث والرابع، ونفضتها عنى بقصيدتى التى نظمتها على نمط الملاحم وسميتها بترجمة شيطان، وراضها المازنى كما راضته فاستراح إليها غاية ما استطاع من راحة، وعالجها يومئذ - ولم يزل يعالجها بعد ذلك - بنزعة من الاستخفاف وقلة الاكتراث."(٨).

ولكن شكرى كان أكثر الثلاثة تأثرا بالأزمة بسبب طبيعته القلقة، ونفسه كثيرة الشكوك والهواجس وميله إلى العزلة والانطواء، فلم يستطع أن يجتاز المحنة النفسية كما فعل المازنى والعقاد . أما إذا عدنا إلى شعر كل منهم فنجد الدكتور مندور يقول:

"وإذا كان المازنى فى شعره قد تميز بالتيار العاطفى الشاكى المتمرد المتشائم، والعقاد قد تميز بالتيار العقلى الإرادى الواعى بما يريد، فإن شكرى قد احتفظ بالتيارين وسلط أحدهما على الآخر، ولذلك يمكن أن نطلق على شعره أو نصفه بأنه شعر التأملات النفسية أو الإستبطان الذاتى"(٩).

ومفتاح شخصية شكرى يوجد فى كتابه "الاعترافات" الذى صدر عام ١٩١٦، وزعم أنها اعترافات صديق له، ولكن المازنى أكد فى "الديوان" أنها اعترافات شكرى الخاصة وأن عنوانها الأول كان "خواطر مجنون" وقد اعترف شكرى نفسه بذلك أيضاً فى عام ١٩٥٥ قبل وفاته بثلاثة أعوام(١٠)

فى هذه "الاعترافات" يصف شكرى صاحبها " م.ن" - أو نفسه - بقوله:

"كان رحمه الله يحب القراءة والتفكير ، وكانت تلوح فى عينيه علامات السأم والحزن، وقد تقلصت شفته السفلى تقلص الساخر، ولكن كان يلوح فى وجهه بالرغم من ذلك أنه كثير الحنان رقيق القلب".

"كان كثير من الناس يسيئون الظن به، كما كان يسىء بهم الظن ، فهم أساءوا فهمه فأساء فهمهم."

"كان لا يعرف كيف يعاشر الناس ويداريهم، ويأخذ ما صفا ويتغاضى عما كدر". ومعظم قصائد شكرى يعكس ملامح هذه الشخصية القلقة التى تستنيم للانطواء والعزلة والشك، ورغم أنه قد وضع خاتمة فى نهاية "الاعترافات" ضمنها "كلمة المؤلف فى نقد المعترف" يزعم أن صديقه ربما كان بريئاً من بعضها، وذلك بحكم أنه أديب، والأديب قد يجنح خياله إلى المبالغة.

بالإضافة إلى التكوين النفسى الخاص لشكري، الذى جعله ينظر إلى الدنيا بمنظار أسود، وإلى الظروف التى كان يعيشها جيله، مر شكوى بمجموعة من الأحزان والإحباطات زادته انطواء وتشاؤما ويأسا. لعل أولها عدم إقبال الجمهور على شعره أو تذوقه رغم الجديد الذى جاء به، أو لعله بسبب ذلك الجديد الذى جاء به ولم يكن مهيئاً له .. كان انصراف الجمهور عنه..

لقد كان شكرى جديراً بالشهرة فى حياته ولكنه لم يحققها ، وكان يعرف ذلك جيدا مما ضاعف حزنه واحتقاره لرأى الجماهير وعدم اهتمامه بنشر شعره فى الصحف والمجلات، واصابته بخيبة أمل كبيرة تنعكس فى قصائد كثيرة تحمل عناوين مثل "شكوى شاعر" و"الشاعر والزمان الخرب" و"شاعر يحتضر"، يعلن فيها سخطه من شهرة الذين هم فى غفلة عنه ويتألم لأنه لم يحقق ما يستحقه من شهرة ويتوقع أن تأتيه بعد موته ، ويعنف قومه لمرض أذواقهم ورفضهم للفن الجميل وطربهم للشعر المبتذل، وقصائد أخرى تحمل عناوين "شكوي" و"الوحدة" وشقوة العيش" تعكس إحساسه بالظلم والغربة فى هذا العالم والاحتماء بأسوار الوحدة والعزلة:

سألزم كسر بيتى فى احتجاز
وأهجر كل ممنوع الوداد(١١)

كما يعبر عن فزعه من الناس والحياة:

أداريهم جهدى وماذاك نافعي
وامنح منهم مدعى الفهم ما أدعى (١٢)
فأصبحت أخشى الناس فى كل خطوة
وأفرق من داعى المودة إن دعاة.

أما الحزن الكبير الثانى فى حياة عبد الرحمن شكري، فهو معركته الشهرة مع المازني. كان شكرى قد كتب نقداً شديدا للمازنى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه واتهمه بالاقتباس من الشعراء الغربيين واختلاس قصائدهم، ورغم اعتراف المازنى بذلك فى مقدمة الجزء الثانى من ديوانه إلا أنه لم ينس لشكرى نقده العنيف "فتنمر له وغدر به" (١٣)، وعندما أصدر مع العقاد كتاب "الديوان" اختصه فيه بفصلين بعنوان "صنم الألاعيب"، وجرده من الشاعرية ووصف قصائده بإنها "حمى حواس" و"هذيان" عواطف وضعف روح"، وبأن شكرى لم يكن يفكر كل فكر كما يدعى ، بل كان يقرأ كل كتاب ولا يهضم شيئاً"، والمعروف عن "الديوان الذى صدر عام ١٩٢١ أن العقاد والمازنى كانا قد عزما على إصداره فى عشرة أجزاء "لتحطيم الأصنام"(!) مثل شوقى والمنفلوطى وحافظ، ثم نشر "آرائهما النقدية البناءة"، ولكن لم يصدر منه إلا جزءان وبعد حين،

أدرك المازنى أنه قد ظلم صديقه ورفيق مسيرته الأدبية ظلما شديدا، فنشر فى ١ سبتمبر من عام ١٩٣٤ مقالا فى جريدة "البلاغ" تعرض فيه لعلاقتهما، نقرأ فيه:

"وقد عرف القراء حكايتى معه وكيف كنا صديقين حميمين، ثم وقعت الجفوة وحلت النبوة وتعادينا وأساء كل منا إلى صاحبه، ومضى خير عمرينا فى قطيعة سخيفة، ولست أعلم كيف كان بعدى ، وما أظن به إلا أنه بخير، وما أعرف لى رجاء أو دعاء حين أذكره إلا أن يمسح الله على قلبه وينسيه ما كان، فما ندمت على شىء من حياتى كندمى عليّ ما فرط منى فى حقه، ذلك أنى أحبه وأكبره ولا أستطيع أن أجحد فضله عليّ.

نعم، كنا زميلين فى مدرسة ولكنه كان ناضجا، وكنت فجا وكان أديبا شاعرا واسع الاطلاع وكنت جاهلا ضعيف التحصيل، قليل العقل فتناول يدى وشد عليها وأبت له مرءوته أن يتركنى ضالا حائرا أنفق العمر سدى وأبعثر فى العبث ما لعله كامن فى نفسى من الاستعداد. وكنت أقرأ ابن الفارض والبهاء زهير فأقرأنى شعر الحماسة والشريف الرضى والبحترى والمعرى وابن المعتز وأبا نواس وغيرهم. وكانت مطالعاتى فى الانجليزية مقصورة على أمثال "مارى كوريللى" ومن نسيت غيرها من أضرابها ، ففتح عينى على "شكسبير" و"بيرون" و"وردزورث" و"شيللى" و"بيرنز" و"ميلتون" و"كوليردچ" وهازليت و"كارليل" و"لى هنت" و"ماكونى" و"جيته" و"شيللر" و"هينه" و"رختر" و"ليسنج" و"موليير" و"وروسو" وفئات غيرهم من أعلام الأدب الغربي، وصرفنى عن المقلدين فى أدب كل أمة وأغرانى بأصحاب المواهب والابتكار ،وصحح لى المقاييس وأقام الموازين الدقيقة وفتح عينى على الدنيا وما فيها. وكنت عميا لا أنظر وإذا نظرت لا أري، وكان لفرط أدبه يتوخى معى سلوك الند ولا يتعالى تعالى الأستاذ على التلميذ، وكنت فقيرا فكان يعيرنى الكتب أو يهبنيها، وكنت غبياً فكان يشرح لى ويفسر على نحو لا يجعلنى أبدو لنفسى صغيرا،. ولما نفخنى وأعدانى قلت الشعر" .

ثم يقول فى موضع آخر من ذلك المقال - الشهادة - الذى ننقل منه جزءا طويلا لأهميته الأدبية والتاريخية:

"ولو أردت أن أتقصى لما فرغت ، فأنا مدين له بكل ما أعان على ما صرت إليه، أقول هذا مباهيا ، شاكرا فضل الله على أن لم يضيعني، وأن كتب لى نعمة الاتصال بشكري، وإنى لأرجع البصر فى حياتى وأتساءل ماذا عساى كنت أكون لولاه؟ فلا أجد عندى لهذا جوابا، وأدير عينى فى نفسى وأبحث عن نزعة لم يكن هو غارس بذرتها، إذ لم يكن هو الموحى بها فلا أهتدي، ومن طول ما عرفته بذرتها، إذ لم يكن هو الموحى بها فلا أهتدي، ومن طول ما عرفته وفرط ما ملأت نفسى به، صرت على البعد والقطيعة أستطيع أن أستوحيه، فكأنا ما تباعدنا ولا تجافينا، ولقد تنمرت له وغدرت به، ولكنى والله ما كرهته قط، ولا انطوت له نفسى فى أحلك ساعات النقمة إلا على الحب والإكبار، أقول هذا ولا رجاء لى عنده ولا أمل لى فيه، ولا خوف بى منه، فما يملك لى نفعا أو ضرا.."

ولكن العقاد لم يعجبه ما كتبه المازنى لا لدفاعه عن شكرى والاعتذار له، ولكن خشية أن يضعه الناس مع المازنى فى زمرة من لشكرى فضل عليهم وعلى

تكوينهم الثقافي. ولذلك نجده يكتب في جريدة "الجهاد"، بعد ثلاثة أيام فقط من مقال المازنى - لكى يبين نصيب المازنى ونصيبه من بعض الاعترافات كما يقول:

(ولأن جمهرة الناس يعتقدون أن لنا شأنا واحدا فى النشأة الأدبية والدعوة الفكرية فيسرى على ما يسرى عليه ويلزمنى ما يلزم به نفسه، ويبرىء نفسه من كل أثر لشكرى فيقول فى مواضع مختلفة من نفس المقال: (إن الأستاذ عبد الرحمن شكرى والأستاذ المازنى كانا طالبين فى مدرسة المعلمين فتعارفا وتزاملا قبل لقائى بهما ببضع سنوات، أما أنا فلم ألق الأستاذ عبد الرحمن إلا فى سنة ١٩١٣ بعد عودته من البلاد الانجليزية ولم ألق الأستاذ المازنى إلا قبل ذلك ببضعة أشهر، ولم يخرج منهجى فى القراءة بعد أن لقيتهما عما أخترته لنفسى منذ بداية الاطلاع)، (بل لقيت الأستاذ شكرى وهو يعلم لى رأيا مكونا فى الأدب وحكما مستقلا فى النقد، فدراستى الآداب الأوربية ومطالعاتى فى تواريخها ومذاهبها سابقة لمعرفتى بالأستاذين شكرى والمازني، ومادمنا فى صدد تقرير الحقيقة فى هذا الموضوع فيلاحظ من شاء أننى لم أغير منهج قراءتى بعد سنة ١٩١٣ أقل تغيير، ولكن الأستاذين شكرى والمازنى هما اللذان غيرا منهجيهما فى القراءة)، (هذه كلها حقائق لا مصلحة لأحد فى تشويهها وتبديلها، إلا أولئك الذين برح بهم الحقد ولج بهم الحرص على أدعاء كل أكذوبة وافتراء كل نقيصة تجعلنى مدينا بالفضل لكل إنسان ولا تجعل لى فضلاً فى شىء كائنا ما كان ، وأن من مصلحة الأخلاق ومصلحة الأدب معا ألا يتسع لهؤلاء مجال التشويه والتهويش)(١٤).

وإذا كان العقاد هنا يدافع عن نفسه، محاولا إنكار أى فضل أو أثر لعبد الرحمن شكرى وعلاقته به فى تكوينه وتوجهه الأدبي، إلا أنه لا ينكر عليه أستاذيته وعمق ثقافته، حيث نقرأ قوله بعد ذلك: لم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعا على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الانجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخري. ولا أذكر أنى حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علما به وإحاطة بخير ما فيه، وكان يحدثنا أحيانا عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها ولا سيما كتب القصة والتاريخ)(١٥).

وعندما عاد شكرى من بعثته عام ١٩١٢ عين مدرسا للتاريخ واللغة الانجليزية والترجمة، وبعد ٢٦ عاما فى خدمة التعليم (مدرسا وناظرا ومفتشا) طلب أن يحال إلى التقاعد وكان فى الثانية والخمسين من عمره، فأجيب إلى طلبه عام ١٩٣٨ "ربرسالة باردة" كما يقول، ومعاش مقداره ثمانية وعشرون جنيها، مما ضاعف من حزنه وشعوره بالظلم والإجحاف وفقدان التقدير الأدبى والمادى الذى كان يستحقه.

وقد كتب مقالات بعنوان "ذكريات سنى التعليم" نشرها فى مجلة "الرسالة" عام ١٩٣٩ عن هذه التجربة القاسية المريرة.

هكذا تجمعت عوامل عدة لتعمق من أحزانه وتضاعف من شعوره بالغربة والاغتراب فى هذا العالم، وتضاعف من محنة العقل والسريرة فيبقى غارقا فى أحزانه واكتئابه بسبب طبيعته الانطوائية. جمهور لم يقدر شعره حق قدره

لأنه رفض شعر المناسبات والموضوعات التقليدية والسياسية فى عصر كان الصراع الحزبى فيه على أشده، وجرح لم يندمل على أثر معركته مع رفاق الطريق الأدبي، وإجحاف وظيفي فى عمله الذى أفنى فيه زهرة شبابه، ومسئوليات اجتماعية نحو أبناء شقيقه المتوفي، وعلاقة حب بائسة أضرب بسببها عن الزواج..

ألم يكن ذلك كله كافيا لكى يعتزل الحياة والناس وينطوى على نفسه فى بورسعيد بعد خروجه من الوظيفة؟ ألم يكن ذلك كله كافيا لإصابته باليأس المطلق من الحياة والناس؟

الهوامش

١ - مقدمة الجزء الخامس من ديوانه.
٢ - نشر فى ١٩١٣.
٣ - الأدب العربى المعاصر فى مصر - د. شوقى ضيف.
٤ - الشعر المصرى بعد شوقى - د. محمد مندور.
٥ - الأدب العربى المعاصر فى مصر - د. شوقى ضيف
٦ - مقدمة "بعد الأعاصير" - العقاد
٧ - المازنى - الديوان، (عبد الرحمن شكرى - د. أحمد غراب)
٨ - العقاد فى رثائة للمازنى (عبد الرحمن شكرى - د. أحمد غراب)
٩ - الشعر المصرى بعد شوقى - د. محمد مندور
١٠ - عبد الرحمن شكرى - د. أحمد غراب
١١ - من "كلمات العواطف" ديوان شكرى - الجزء الأول
١٢ - من "شقوة العيش" ديوان شكرى - الجزء الخامس
١٣ - مقال فى البلاغ ١ سبتمبر ١٩٣٤ - المازني
١٤ - أعاد د. مختار الوكيل نشر مقال المازنى والعقاد فى الطبعة الجديدة من كتابه المهم (رواد الشعر الحديث فى مصر) - دار المعارف ١٩٨٢.
١٥ - "عبد الرحمن شكرى فى الميزان" - العقاد - الهلال - فبراير ١٩٥٩.



تقدَّمنى فى النـاس من لم يجـارنى　　وأخَّرنى أنَّ الذكـــاء يــــروع
وأخَّـرنى أن اللبـيــــب محـــسَّدٌ　　على فطنةٍ يعصى بها ويطيع
كأنى بجارى النـهر صخر تجــوزه　　المياهُ وما للجاريات رجــوع
يمرُّ لداتى واحدا بعد واحد أمــامى　　وعيشى فى الـهوان يضيـع
وأوجــــع ذلَّ النفس طاعــة سـائد　　تعلى وقِدما كان وهو مطيع
أيخشــــــون منى خلَّة عبقــريَّة　　فيغلو ملالٌ أو يسوء صنيع
ويبغون ألا يُجتلى البرق فى الرجا　　بعينٍ ولا طيب النسيم يضوع

من قصيدة: « شكوى »

سألزم كِسرَ بيتى فى احتجازٍ   وأهجرُ كلَّ ممنوع الـوداد
وكـم من وحدةٍ منعت عذاباً   وكم من وحدةٍ جلبت عذابا
أأخت اليأس هل حلف قديم   فإن اليأس فيك لذو طَوْق

من قصيدة: «كلمات العواطف»

«كنت فى أول الأمـر أحسب أن الأديب حليـة لقومـه: وأن الأدب زينة فكنت أقضى الأيام فى تصيد الألفاظ واختلاس الأساليب اللفظية. ولكنى ضجرت من هذه المنزلة الحقيرة، وقلت: إن كان الأدب فى تصيد الألفاظ فلا خير فى الأدب. ثم فطنت بعد ذلك إلى الحياة وأساليبها، وإلى الروح وعواطفها، وعلمت أن الشاعر هو الذى يعبر عن أساليب الحياة وعواطف النفس».

من: «الاعترافات»

«وما عجبت من شىء عجبى من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حدا فاصلا بين آداب الغرب وآداب العرب ، زاعمين أن هناك خيالا غربيا وخيالا عربيا. نعم ، إن كل لغة لها خصائص وذوق ، ولكن بالرغم من ذلك نجد الخيال الجليل والمعنى الرائع المصيب محمودا حيث كان ، إذ أنه ليس رهنا بخصائص اللغات ، وإنما مرجعه العقل البشرى والنفس الإنسانية. إنما المغالطات المنطقية والتشبيهات المتوهمة رهينة بخصائص اللغات، وتختلف فى كل لغة حسب ذوق الجماهير فيها».

من مقدمة: «الديوان الخامس»

«والحياة فى نظر الشاعر الذى يعيش لفنه الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها ، ففيها نغمة البؤس والشقاء ، وفيها نغمة النعيم والجذل ، وفيها أنغام الحقد واللؤم والشر والندم واليأس والكره والغيرة والحسد والمكر والقسوة ، وأنغام الرحمة والجود والأمل والرضا والحب.

فالشاعر الكبير هو الذى يعرف كيف يقتبس من هذه الحالات أنغامها ويصوغها شعرا..».

من مقدمة: «الديوان الثالث»

الشاعر العظيم

«لا يكتب للعامة ولا لقرية ولا لأمة ، وإنما يكتب للعقل البشرى ونفس الإنسان أين كان . وهو لا يكتب لليوم الذى يعيش فيه وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر ، وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولا لأمته المتأثر بحالها ، المتهيىء ببيئتها »

من مقدمة: «الديوان الخامس»

وإذا ما دعتنى النفس يوما لريبة ... تراودنى حتى تلج وتستشرى
ذكرتك كيما تحدث النفس عفة ... فذكرك يثنى النفس منى عن الشر
وذكرك يثنى ناظرى عن الخنا ... ويسعد نفسى بالفضيلة والطهر
فأنت سميرى فى صحابى وخلوتى ... وأنت هدى نفسى على السر والجهر

فلا تبتعد عنى فبعدك فتنة		وقربك قرب للمكارم والخير
من قصيدة: «أحلام الصيف»

ما فتح سمسم ولا صنوبر

«إن النجاح فى الحياة يستلزم طبائع لا يستقيم إلا بها، وإنه ليخيل إلى أحيانا أن ليس عندى هذه الطبائع ، مثل التملق والرياء والنفاق والصنعة والاهتمام بالأشياء الدقيقة الحقيرة ، والمكر والتطفل وارتقاب الفرص الوضيعة ، واتخاذ كل وسيلة مهما كانت دنيئة لاكتساب ثقة الناس ، والإلحاح فى طلب المنافع منهم ، وإظهار الحاجة إليهم ، والتذلل لهم ، والتهافت عليهم ، وإخفاء مقابحهم مهما عظمت ، أو إظهارها فى مظاهر المحامد والفضائل ، وأن أكسر لهم سلسلة ظهرى الفقرية احتراما وتبجيلا ، وأن أضحك أو أهش أو أقهقه إذا تبسط أحدهم بالفكاهة الغثة الباردة ، وأن أضعهم فى منزلة أفلاطون وسقراط إذا اجتهدوا أن يجدوا بالحكمة العالية ، وأن أبتسم إذا ابتسموا ، وأن أعبس إذا عبسوا ، وأن أجعل عرضى لهم خرقة أمسح بها أعراضهم النجسة . كل هذه الصفات ليس عندى منها إلا القليل النادر (هذا ما أظن) ، وافتقادها هو سبب من أسباب فشلى فى كثير من المساعى . ولا أكتمك إنى أحاول التخلق بها فلا يقربنى ذلك التخلق من رغائبى شبرا ، كأنما هذه الصفات مثل كلمات السحر التى تؤذى من يفوه بها إلا إذا كان قد أجاد معرفتها.

فأى ساحر كريم يعلمنى كلمات السحر التى أفتح بها باب النجاح؟ فقد

طرقت الباب حتى كل ذراعى وناديت بأعلى الصوت . افتح ياسمسم !
فما فتح سمسم ولا صنوبر! ».

من: «الاعترافات»

ينعمُ الغــافلُ الغبى ويشقى	عاتبٌ ساءه وقــوعُ القضـاء
أيها اللائمون فى الحـزن مهــلاً	غافــل القلــب ميِّتُ الإحيـاء
ما بكينــا مــن الشقـاء ولكنَّا	بكينــا مــن ذلنـا للقضــاء
ضُرب الأمـن والسـلام عليـكم	وعلينـا عرفـان وقع البــلاء
لو منينـا بعيشكم ما رضينا	ضاحك القلب جاهلٌ بالبقـاء
لا يصيــب الســلام إلا غبىٌّ	كيف ترضى بعيش أهل الغباء
كم عظيم قضى ولم يبلغ النُّجح	وغــرٌ أصــــابه بريــاء
كــم جليــل مــرجَّـمٍ بسبــابٍ	وضئيــلٍ مــزيَّــنٍ بالثنــاء

من قصيدة: «القلق والغفلة»

إذا صاح ذاك العير فيكم صياحه	طربتم وقلتـم شـاعرٌ وكـبير
ويزعجـكم أن الطيـــور صـوادحٌ	ويطربــكم أن الغنــاء نعير
أصـاب ذكائى منكم برد طبعـكم	وأطفـأ منِّى القلـب وهو قـدير
ويصـدأ طبعى فى خبيث هوائكـم	وجــوكم بالداهيـات يمــور
فلا تحسبــوا أنى أقـول لتسمعـوا	ولا أنَّ مثـلى بالقنـوط جدير
ومـاذا يفيـد الشعـر والقلب ميت	وهل للنفوس الهامدات نشور؟
إذا كان يُحيى الشعر نفساً مريضةً	فهيهات تحيا النفس وهى قبور

من قصيدة: «الشعر والطبيعة»

ليس الطموح إلى المجهول من سفهٍ ولا السموُّ إلى حقٍّ بمكروه

إن لم أنل منه ما أروى الغليل به قد يحمد المرء ماءً ليس يرويه

والقانعون بما قد دان عيشهم موتى ، فإن هدوء القلب يرديه

سيذكر هذا الدهر أمرى وأمركم فقد خُطَّ شعرى فى الصميم من الدهر

لقد كان قبلى عاطلاً فحبوته عقود معانٍ لا تطرَّق بالنثر

وقد كان قبلى أخرس الفم أبكماً فأصبح يشدو بالجليل من الشعر

فمن لى بأسماع تعى ما يقوله فحولى أناس كالجماد من الوقر

إلا إنَّ هذا الدهر أوتار شاعر وشعرى أحلى للنفوس من الخمر

من قصيدة: «أحلام الصيف»

سأهجر هذا الخلق لا هجر عائدٍ ولكن ياسا حين لم يُبق مطمعا

وإنى رأيت العقل كالضوء حلية لروضٍ فإن يسطع على القبر روَّعا

وإن كنت بين الناس ظلٌّ مفرقا فإن عفت هذا الخلق كان مجمَّعا

من قصيدة: «الوحدة»

ضئيل الشعر

«كان الشاعر بالأمس نديم الملوك ، وحلية فى بيوت الأمراء . ولكنه اليوم رسول الطبيعة ، ترسله مزودا بالنغمات العذاب كى يصقل بها النفوس ويحركها ، ويزيدها نورا ونارا . فعظم الشاعر فى عظم إحساسه بالحياة ، وفى صدق السريرة الذى هو سبب إحساسه بالحياة . وإذا رأيت شاعرا يأخذ الحقير مأخذ الجليل من الأمور .

ويحسب الحوادث الصغيرة من الحوادث الكبيرة ، فاعلم أنه ضئيل الشعر ، فإن ضئيل الشعر يفتر بضجة الحوادث ، ولا يعلم أن حوادث النفس على صمتها أجل الحوادث ».

من مقدمة: « الديوان الرابع »

نرى فى سماء النفس ما فى سمائنا	ونبصر فيها البدر وهو منير
وما النفس إلا كالطبيعة وجهها	رياض وأضواء بها وبحور
وفيها صراخ اليم إن ماج موجه	وفيها خريرٌ خافتٌ وغدير
وليل وإصباح لها وكواكب	تسير بآفاق بها وتدور

من قصيدة: « الشعر والطبيعة »



د

دراسة

تسعينيات الشعر المصرى:

طحين الأجيال المتعاقبة (٢)

رشيد يحياوى

المغرب

نشرنا فى العدد السابق (ديسمبر ١٩٩٨) القسم الأول من دراسة الكاتب المغربى رشيد يحياوى، حول تسعينيات الشعر المصرى وعلاقة الأجيال السابقة بها. وهنا القسم الثانى والأخير من هذه الدراسة الجادة، التى لابد ستثير حواراً خصباً حولها وحول القضايا التى تفجرها صلة الأجيال الأدبية ببعضها البعض. وهو الحوار الذى تأمل «أدب ونقد» أن يدور على صفحاتها بأقلام النقاد والشعراء من التيارات المختلفة.

«أدب ونقد»

يعد الشاعر رفعت سلام إلى جانب حلمى سالم أحد أبرز الشعراء السبعينيين حضورا على المستوى النقدى خاصة. كما أنه قارئ جيد للشعر الغربى ومترجم له، وأحد مؤسسى مجلة «إضاءة ٧٧» وأحد المنفصلين عنها رفقة عبد المنعم رمضان. وهو فى الوقت نفسه أحد أكثر مجايليه تعاطيا للنقد الأدبى، مع الربط بين التحليل الشعرى والتحليل الأيديولوجى. وتكمن تشبعاته المثالية الماركسية وراء نقده الدائم للواقع الاجتماعى والقومى والمطلقيات السياسية والفكرية بما فيها مطلقيات المفاهيم الأدبية والشعرية.

لا يختلف تقييم رفعت سلام للتجربة السبعينية، فى مرتكزاته الأساس، عن تقييم زملائه الشعراء، فالسبعينيون فى رأيه أجابوا عن أسئلة المرحلة إجابة مناسبة، بتجاوزهم المفهوم الشعرى الستينى، حيث الشاعر الأوحد والشاعر السياسى النظامي، وشاعر المطلق القومى التبشيري، وشاعر اللغة المحافظة والشكل الشعرى الرتيب. أما السبعينيون، فهم فى رأيه، من خلخل البنية الإيقاعية السائدة وفتح باب اللغة على التجريب وارتياد آفاق بعيدة عن سطحية السياسى ورسوخ اليقينيات.

ورفعت سلام من بين الأصوات الحاضرة فى التسعينيات، لكن بمرجعية لا تخلو من سبعينية. فهو قد طور تجربته ليحافظ على موقعه كصوت شعرى حقيقي، غير أن تطوره سار فى اتجاه مغاير للحساسيات الناشئة فى الثمانينيات والسبعينيات خاصة. وأبرز ما يشكل صوت سلام شعريا، هو إبقاؤه - بالرغم من نقده للمطلقات - مطلقات شعرية، فى مقدمتها حرصه على الإيقاع الصوتى الخارجى وعلى الشكل الشعرى السطرى، مع ميل واضح نحو الموضوعات الكبرى. كتلك التى تشكل شعر شاعره «المحبوب» ترجمة، ريتسوس. موضوعات النفس الطويل أو «الأعمال الباذخة» التى تمتلك العالم كما يسميها رفعت سلام نفسه.

لا غرابة إذن، أن يمثل رفعت سلام، فى نظر الشعراء الجدد، إحدى الاستمراريات المتجاوزة وأحد «الآباء الجدد» الذين أظهروا عدم قدرتهم على التخلى عن أسلوب الأبوة فى الوصايا والنصح والإرشاد.

وها هو رفعت سلام، إذ يقر بأحقية «قصيدة النثر» التسعينية فى الوجود إلى جانب «قصيدة التفعلية» وبأحقية الشعر عامة فى مراجعة اللغة واكتشافها، يعبر عن تحفظه من الشعر الجديد، وبخاصة ما اختار منه موضوعات الجزئى والهامشى، يقول: «أرى فى تجارب شعرية معاصرة أو لاحقة (يقصد قياسا إلى السبعينيات) فقرا حادا فى امتلاك اللغة، أى فى امتلاك العمود الفقرى للقصيدة إلى حد يصل إلى البؤس الذى يستحق الصدقة لو أمكن ذلك.

وذلك أوجد أزمة أراها قادمة إلى القصيدة المصرية، فالطاقة الشعرية تتقلص بالتدريج إلى الحد الميكروسكوبي. وليس صدفة أن التجارب التالية (يقصد التالية للسبعينيات) الكثيرة التى نقرأها، لا تستطيع أن تتسع سوى للحظة

العابرة، للبرهة الشاردة، للإيماء فحسب، لا قصيدة من تلك القصائد يمكن أن تتسع للعالم (١)

اتساع الشعر للعالم حلم شعرى جميل وحلم ملحمى قديم. بيد أن موطن الخلاف هو فى كلمة «العالم». أى عالم يقصد رفعت سلام، وأى عالم ينشد التسعينيون؟ وأخيراً أو قبل كل شيء، لماذا يوسع التسعينيون شعرهم للعالم، وهم يعلنون أنهم غير معنيين به، ولا يجدون - بخلاف رفعت سلام - ضرورة لاعتناقه أو حتى للإقرار بوجوده؟

حال عبد المنعم رمضان مع الشعر حال مختلف عن رفعت سلام. فعبد المنعم رمضان قليل الكتابة خارج الشعر. وكتابته النثرية تطفح بنفس شعرى. وهو فى تعبيره عن آرئه ومواقفه أقرب إلى العبثية والحكم على العالم باللا جدوى.

أما نقده للخمسينيات والستينيات، فحاد اللهجة، ويمكن عده سلبيا ورجعيا إذا نظرنا إليه من وجهة قومية أو حتى «موضوعية» وخاصة فى تقييمه للتجربة الناصرية التى لا تخلو لغته عنها من تهجم مفرط. يقول مثلا مسترجعا فترة من حياته: «كانوا يزرعون بطلا آخر، ينقشونه فى وجداننا جميعا، عرفت فى ما بعد أنه بطل زائف وديكتاتور صغير ونخاس أحلام (٢).

وسيكون لهزيمة ٦٧ أثر سلبى على عبد المنعم رمضان كما على جيل بكامله من الشعراء والروائيين والقصاصين. وستتمثل سلبية الهزيمة فى شيوع الشك.

وفى ذلك يقول الشاعر: «بعد ٦٧ أصبحنا لا نصدق أحدا ولا أى شيء آخر. كل ما قيل لنا كان شيئا كاذبا»(٣).

وسينتقل هذا الشك ليصبح مكونا من مكونات القصيدة الجديدة للسبعينيات وما بعدها حسب عبد المنعم رمضان الذى يقول فى الموضوع : ما «يميز التجربة الشعرية الجديدة هو انعدام اليقين وسيطرة الشك (٤).

وشاعر يلازمه الشك وانعدام اليقين وعدم الاحتياط فى مهاجمة قيم ورموز مرسخة وطنيا وعربيا، سيختلف بالضرورة عن شاعر لم تزده نكسة ٦٧ سوى إصرار على أحلام بديلة لها، مطلقها وشموليتها وموضوعاتها الكبرى. شاعر الشك هو إذن شاعر «لا يقول إلا الأشياء الصغيرة ويخشى الأشياء الكبيرة»(٥) كما يقول رمضان عن نفسه.

وشعر عبد المنعم رمضان فى التسعينيات ليس هو شعره فى السبعينيات.

لم يعد شعره السبعينى سوى مرحلة من باب تاريخه الشخصى كما هى حال شعر مجايليه للعقد نفسه. رمضان أكثر قدرة على اجتراح متخيل شعرى يتفاعل فيه نص المقدس بنص المدنس. كما أن جرأته فى التشغيل الشعرى لمرجعيات التراثى والدينى والايروتيكى بعيدا عن مطلقات اليقين، تمثل سمة تميزه عن غيره. وقد تكون هذه العوامل، إضافة إلى اجتهاداته فى تشكيل نص مفتوح غير مقيد بنمطية إيقاعية أو شكلية، من العوامل التى جعلت موقعه عسير التصنيف والخندقة. ولا شبيه لموقعه فى التسعينيات مصريا سوى موقع

محمد عفيفى مطر سبعينياً وثمانينياً. ففى شعر عبد المنعم رمضان تجتمع كل الأجيال والعقود الثلاثة الأخيرة، وخاصة فى تسعينياته. ولذلك يمكن عد تجربته رافدا أساسيا فى قصيدة النثر التسعينية فى مصر وفى الوطن العربى. هذا الموقع، جعل آراءه فى قصيدة النثر وفى الشعر ، قريبة من آراء الجيل التسعينى ، بل محايثة لها. يقول عبد المنعم رمضان رابطا بين قصيدة النثر وبين تغيير الرؤية للعالم وللموضوعات المطللقة بما فيها الوجدان العام:

الاعتراض على قصيدة النثر ضمن هذه الرؤية (يقصد الرؤية الإطلاقية) ليس اعتراضا على قصيدة النثر فقط لأنها آلة رؤية تخلت عن العروض الخليلى، ولكن باعتبارها آلة رؤية تخلت عن رؤيتهم (يقصد النقاد المعترضين) أكثر من تخليها عن الشكل، يعنى أنها ترى العالم بخلافهم وبدون إذنهم، ولو فعلت ذلك لما كان هناك خلاف وتحدثوا عنها باعتبارها إنجازا عظيما وباعتبارها ثورة فى الشعر.. فشاعر قصيدة النثر عندما تخلى عن مهمة شاعر الوجدان العام وعن أن يكون شاعر «ديوان العرب»، فى الوقت نفسه بدأ الرواية تلعب دور أن تكون خزان الوجدان العام. فحلت الرواية محل الشعر، هذه المعضلة هى التى تحول بين الناقد الذى يطلب من الشعر أن يكون «ديوان العرب» وبين قصيدة النثر التى لا تريد أن تكون ديوان العرب، أو على الأقل، أن تلعب هذا الدور القديم (٦).

لقد مثلت التسعينيات محكا حقيقيا لقدرة الشعراء على الحفاظ على قارئهم أو مخاطبة القارئ الجديد الذى تكون فى موازاة نشوء التجارب الأكثر جدة.

ومن البديهى ألا يكون قارئ السبعينيات الذي كان قريبا من التجربة السياسية والقومية للخمسينيات والستينيات وعايشها لحظة تفتح وعيه، ثم عاين انهدامها ثقافيا وحضاريا، هو قارئ الثمانينيات الذى تفتح وعيه فى ظل انقلاب جذرى اجتماعى واقتصادى وسياسى (تآكل القطاع العام، تفشى البيروقراطية والفساد الإدارى، ارتفاع تكلفة المعيشة بسبب الوقف التدريجى لدعم القطاعات الحيوية، ارتفاع نسبة البطالة لدى خريجى الجامعات، نمو الفوارق الاجتماعية بسبب سياسة الانفتاح العشوائى، معاهدة كامب ديفيد.. إلخ).

وقارئ تربى فى أوضاع انتقالية كهذه، مختلف ضرورة عن قارئ تفتح وعيه فى وضع تكرست فيه الاختيارات الليبرالية العشوائية، بسياساتها فى الخوصصة وتفويت القطاع العام وتحرير التجارة والقطاعات الأساسية. أضف إلى ذلك عوامل التأثر بأسباب خارجية، منها العربية مثل تقلص العمالة بالخليج والعراق، ونمو أقطاب ثقافية جديدة نبهت الجيل القارئ الجديد إلى ضرورة التخلى نهائيا عن قوقعة الإحساس بالتعالى والتفوق ثقافيا ، ناهيك بالمتغيرات الإعلامية العربية والدولية، (العولمة، المعلوماتية، ثورة الاتصال)، إضافة إلى الهزات القومية التسعينية، (حصار العراق، وليبيا، تقزم القضية

الفلسطينية إلى إدارة حكم محلي .. إلخ).
إنها أسباب، يطال جلها بلاداً عربية أخرى، وكلها مسهم فى خلق رؤية جديدة للعامل المحيط بالشاعر والقارئ؛ لقد مثلت هذه التحولات تحديا للشاعر.
فإما أن يعيد تشكيل وعيه ليستطيع استيعابها وفهمها فيجد له مكانا ضمن أرخبيلاتها الشعرية والثقافية، وإما أن يحافظ على ثبات وعيه السابق، فلا يجد له مكانا سوى فى المياه المتماوجة بين جزر تلك الأرخبيلات. وما أكثر الشعراء الذين يعتقدون أنهم واقفون على أرض، وهم غارقون فى المياه!
ومن بين الشعراء السبعينيين الذين حافظوا لأنفسهم على موطئ قدم فى جزر التسعينيات قلة ممن أنشأوا منبرى «إضاءة» و«أصوات»، نذكر منهم، رفعت سلام، وحلمى سالم، وعبد المنعم رمضان، ومحمد سليمان، وحسن طلب، ومحمد عيد إبراهيم، وأحمد طه، وقلة أخرى، مع الإشارة إلى تفاوت مواقعهم ما بين الوقوف على أرض صلبة، والوقوف على الحافات.
أما الشعراء الثمانينين الذين تطوروا شعريا فى التسعينيات فقلة أيضاً، نكتفى بذكر بعضهم، مثل، فاطمة قنديل، عصام أبو زيد، ياسر الزيات، إيمان مرسال، عبد العظيم ناجي، ناصر فرغلي. وهؤلاء قريبون من شعراء تسعينيين أمثال أحمد يمانى وميلاد زكريا وغادة عبد المنعم.
إنها تصنيفات غير ذات جدوى فى الواقع. فمن الصعب التمييز بين شاعر تسعينى وآخر مخضرم، لسبب فنى أولا ولسبب موضوعى ثانيا، هو عدم توفرنا على معطيات كافية حول هؤلاء الشعراء وحول غيرهم ممن لم نستطع قراءة نصوصهم. أما الإشكال الحقيقى، فهو تحديد من هو الشاعر التسعينى؟ هل هو من لم يكتب قبل ١٩٩٠ بمطلق عمره أم من لم يكتب قبلها مع شرط أن لا يكون قد ولد قبل حدود ١٩٧٠؟ أم هو كل من كتب فى التسعينيات، سواء أكتب قبلها أو لم يكتب، أم هو من كتب فى التسعينيات وتمثل الرؤية الجديدة لهذا العقد؟. ونحن أقرب إلى اقتراح الفهم الأخير. بذلك تتوافر لدينا إمكانية للتقييم الفنى لمدى حضور الشاعر شعريا. ونتجنب فى الوقت نفسه الحكم المجانى بإلغاء حضور شعراء لمجرد أن أعمارهم تتعدى حدا معينا. الفيصل سيكون إذن هو فى استجابة الشاعر فنيا للرؤية الجمالية التى سيسهم هو بدوره فى بلورتها وتشكيلها. آنذاك يكون الشاعر ابن لحظته التاريخية.
ههنا بالذات ينطرح سؤال وتتوالد إشكاليات . فأية لحظة تاريخية نقصد؟.
وهل من اللازم أن يكون الشعر ابن لحظته التاريخية؟ وأية زاوية أو بعد من زوايا وأبعاد اللحظة التاريخية ملزمان للشاعر وأيهما غير ملزمين له؟
أسئلة كهذه هى فى الواقع وليدة إشكال حقيقى آخر، أكثر تعقيدا من إشكال تحديد من هو الشاعر التسعيني، إنه إشكال تحديد ما هو الشعر التسعينى بالذات. وهل هناك شعر تسعينى واحد أم أشعار تسعينية، وماهو الشعر «الأجدر» بأن يكون ابن التسعينيات. بل هل هناك شعر تسعينى أصلا؟

يرى أحمد عبد المعطى حجازى مثلا، وهو يقتعد كرسياً رمزيا يستغله لتكريس طرائق شعرية دون أخرى، نقصد رئاسته لتحرير مجلة «إبداع»، أنه لا يوجد شعر دون وزن. وأن النص الذى يعتمد اللغة المجازية ولغة الصورة، لا يرقى أبدا لمرتبة الشعر، وأقصى ما يصل إليه هو أن يقترب من الشعر لا أن يكونه.

وتبعا لهذا الفهم لا يرى فى ماكتبه محمد الماغوط وأنسى الحاج وعباس بيضون وسركون بولص شعرا، بل كتابة قريبة من الشعر. أما بالنسبة للمصريين، فلا يذكر حجازى من كتاب قصيدة النثر سوى فاطمة قنديل، واصفا قصائدها بأنها «لا بأس بها وتكتب شيئا يمكن أن ينشر.. ولكن أدواتها ناقصة».

وبدل أن يذكر نماذج أخرى فى قصيدة النثر يعمم حجازى أوصافه ويتحدث عن «الموجة الجديدة» ويختار منها ثلاثة شعراء، حسن طلب وعبد المنعم رمضان ووليد منير، أما باقى الشعراء من التسعينيين، بل حتى من السبعينيين والثمانينيين، فلا علاقة لهم بالشعر الحقيقى فى رأيه (٧).

أسئلة كهذه لا تتحدى المشهد الشعرى المصرى بل المشهد الشعرى العربى عامة. ويمكن أن نلاحظ مثلا أنه ما من شاعر تحدث فى التسعينيات أو فى غيرها، من شعراء كل الأجيال، إلا واعتبر نفسه جزءا شرعيا من هذا العقد. كل يقرر مصيره بذاته ملقيا باللائمة على غيره، مغطيا على قلق وضعه بـ «الأيديولوجيا» النقدية - الشعرية السائدة أيديولوجيا الأزمة (٨).

إنه صفيح آخر للتسعينيات الساخنة.

هوامش الدراسة

١ - جريدة العلم، ٢٤ يونيو ١٩٩٦ (من حوار مع الشاعر)، وينظر له رأى مخالف فى دراسة له بمجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ١، صيف ١٩٩٧، ص ٣١٠.

٢ - عبد المنعم رمضان: تاج أتمنى أن ألبسه، «القدس العربى»، ٢٠ديسمبر ١٩٩٦.

٣ - جريدة «العلم» ٤ فبراير ١٩٩٤ (من حوار معه)، ص٦.

٤ - المرجع السابق، ص٦.

٥ - نفسه، ص٦.

٦ - نفسه، ص٦، حول عزلة الشاعر المعاصر وهامشيته فى مقابل العوامل التى كرست رسمية الشاعر الخمسيني. ينظر رأى لعبد المنعم رمضان عبر عنه جريدة «أخبار الأدب» (٢٤ نوفمبر١٩٩٦)، ص١٢.

٧ - يقول أحمد عبد المعطى حجازى فى أحد حواراته التسعينية المتأخرة: أنا حتى هذه اللحظة، اعتبر أفضل ما هو موجود فى الساحة الشعرية هو الشعر الموزون، فمثلا خذ مصر. ثمة من يكتب قصيدة النثر، لكن من هم الشعراء من

الموجة الجديدة؟ فسوف تجد حسن طلب وعبد المنعم رمضان ووليد منير هؤلاء الشعراءء الجدد، ومن هم من الشعراء الذين يكتبون قصيدة النثر. واستطاعوا بالفعل أن يفرضوا وجودهم فى الحركة الأدبية؟ ومن وجهة نظرى، ضرورة التمييز بين الوجود المصطنع الذى تصنعه الصحافة والوجود الحقيقى للإنتاج الأدبى.

فالوجود الحقيقى للشعر فى مصر هو للشعر الموزون ولهؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم». ينظر حوار معه، جريدة «القدس العربى».
لندن، العدد ٢٦٩٥، ١٩٩٨/١/٩، ص١٠.

٨ ـ فى موضوع عن القصيدة والشاعر والمتلقى: إلى أين يمضى شعرنا؟ ينظر استطلاع واسع للمشهد الشعرى التسعينى فى مصر. أنجزه ماهر حسن، وشارك بالإجابة فيه النقاد والشعراء: «أحمد عبد المعطى حجازى وجابر عصفور وغالى شكرى وصلاح فضل وعبد المنعم تليمة ومحمد صالح وعبد المنعم عواد يوسف ومحمد مهران السيد وأحمد درويش ووفاء وجدى وسيد البحراوى ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان ومحمد آدم وأحمد الشهاوى وفاطمة قنديل وصلاح اللقانى ومحمود قرني»، جريدة «أخبار الأدب»، ٢٤ نوفمبر ١٩٩٦، ص١٠ ـ ١٣.





شعر

قصائد من:

رغم أنف التحولات

محمود خير الله

أحببتهُن فصرن أمهات

يذهبن للأسواق
ويضاجعن
يرضعن أطفالهن
ويعملن موظفات
صرن كبيرات الأنوف ومحجبات
مجدفات بعنف إلى الحرملك
ناسيات ذكريات بعيدة
ودمعات على قمصاني الرخيصة
حيث كنَّ آنسات جداً
وأنوفهن صغيرةً
نعم
ليتني ما أحببتهن

فاتريـنـة

كلهن وقفن أمام الزجاج، وتحسَّسن:
الحامل بقطع العرق المتسللة تحت الجبهة
تحسست انتفاخاً
المرأة التى خلعت نظارتها الشمسية
تحسست مؤخرةً
الطفلة بذباب حول الوجه
بأسنانها ضغطت شفتها السفلى.

الآن غَضِبَا

لم يكفهما ماضحكاه وسط الأهل مخطوبين
لم تكفهما ابتسامات العيون طالبين
الآن
قررا أن يذوبا فى الأبد كجسدين..
....
مر وقت طويل
قبل أن يغلق أحدهما باباً ليدخن
ويغلق الآخر باباً ليبكي.

ش

شعر

تتجلى لميقاتها

محمود الزيات

.. كرة من زجاج سيكسرها طائر همجى
فما شأننا
أودعيه بواكير حلم جميل
سيسكت حتى يموت
يموت إذن.. وأقول لطفلته ما رأيت
رأيت عصافير جنته
ورأيت الندى غافيا عند أعتاب غرفته
ورأيت رياش الطواويس نافرة فى الفضا
سوف يسألنى سائل:
"كيف تكذب..؟!"
ما شأنه .. سوف أكذب حتى أموت
أموت إذن .. ويقول لطفلي
رأيت جحيم أبيك
رأيت أباك تعذبه الناس
ناس.. وميميَّة.. وهواء يجىء من البحر
والبحر ممتلىء بالضباب
وبنت .. ومصرية .. وضفائرها
سوف يسلمها الشعب للجند
والجند للنيل

والنيل للبحر
ماذا تظّنون..؟..
أنتم تريدون ثرثرة وكلاماً كثيراً
لتستدفئوا وتموتوا
فموتوا،، سأحكى لأطفالكم
عن عصافير جناتكم
والندى وهو يهبط مرتجفاً عند أعتاب غرفاتكم
والزجاج .. الزجاج .. الذى يتطاير
من جسم قنينة لهياكل جند
وهمهمة .. والدخان .. وطائفةً من خيول
وعيسي..
وعيسي
وعيسي..
وألوية يتخطفها الناس
صوتى أنا فى الضجيج.. وصوتى أنا فى الضجيج
وصوتى أنا..
سوف يعرفنى الله فى زحمة الناس
سوف يميزني
ويشير إلى ملك فيجىء بناصيتي
ويطوحنى فى الهواء..
ويترك عقربة فى جواري.. ويمضي..

*****

أنت خالفتني
أنت لم ترع أنى أراك
ولم تلتفت لمكاني
للسماء نظرت ولم ترن
تتعشق ناساً كثيرين.. ناساً وأشياء
كيف اشتهيت بدوني
تجىء لتأخذ فاكهةً من يدي
عن خرافك تسألني
عن حقول وعن حنطة تتكلم
أنت تتّجر فى اسمي
تحكى كلاماً عن أفعالي
ولا تزهو بها فى نفسك
تتكلم بحكمة كأنك تبع لي
تتغيب .. ولا تزورني
حتى أكون أنا الذى يجىء بك
لأجل حرقة قلبك بغيرى أصنع أشياء
معينك أنا على مطلوبات نفسك

فلماذا تقول "حبيبى"؟
هل زرتني إلا لحاجة
وهل طرقت بابى إلى فى مخمصة
غلماناً آخرين سأقرب
أعطيات سأعطهم
رحمة ورضاً أملأ قلوبهم
ونوراً أكسوهم
سأموّتك نسيانا
صلاة بالليل لن أعود أعطيك
جذاذة من نور لقلبك لن أقذف
عينك لن أبل بدمعة
سبيلك تضيق بأيامك
السفيه والفاسق أدفع فى الطريق معك
يؤسفون ليلك .. ونهارك يشغلون
سبيلك تضيق بأيامك
خطوة إليك لن أخطو
صوتك لن أسمع
ووجهى أديره عنك.. فلا أراك
أنت خالفتني.

***

تتجلى لميقاتها..
وهى تذبل بين يدي
جلا ميد صوان تذبل بين يدي
الجحيم الذى يتندى برغبته
كان لابد أن تتكى فوق كل سماء سماء
لأرتاح تحت السماوات متشحاً بسكوتي
كان لابد أن أرتدى حلة الكون
ثم أخاطبكم باللغات
وكان ولابد أن يتبقى لى الماء
يبقيه لى وهو كارهني
لأنام على صدره.. ثم أغمس جمجمتى فيه
فابتسمى لأنام وعيناى مغمضتان
أريحيه فوق الوسادة
كنت أقول لكم:
أيكم ضل ماؤه فى صحرائى
فأجثوا على ركبتى وأجمع رملي
وأخرج من مائه.. وتعيشون

ق قصة

حكاية العم شعلان

قاسم مسعد عليوة

مدخل للحكاية
وشيء عما كان فى بداية تلك الليلة

انطفأت مصابيح المدينة، الواحد منها تلو الآخر. وهناك ، عند حدودها الغربية ، حيث ظهر الهلال منجلاً مذهباً فوق البيوت المكللة بالسواد، بان السجن. سور ومبنيان. تغطى قشور البصل الفضاء الفاضل بين السور وشون مصنع التجفيف. فيها تجوس قطعان من الماعز ، ومن ورائها راعيها يهش عليها فيصل صوته خافتاً غامضاً، إلى الكوخ الطينى المطل على الطريق، حيث يجلس شعلان محتبياً مثقل الجفنين والكتفين ، وقد آمال غابة الجوزة وبدأ اللعاب يسيل من زاويتى شفتيه.

ارتفع صوت حارس ليلي: واحد تمام..

فجاوبه صوت آخر : .. اثنين تمام.

فتح عينيه ببطء فاهتز العماص ومط بين الرموش وارتعش فى ذبذبات رفت لها الذبابة الراقدة فوق صدغه وارعشت بجناحيها ولم تطر . قال بصوت مسموع كعادته حينما يكون وحيداً أو غير وحيد : هنداوى يا ابن الجحبة(١).. صوتك إملعلع وعيونك امفنجلة.

يعلم أن هذا الطقس الليلى مفروض عليهم لإشعار المساجين بأنهم متيقظون .. والضباط أيضاً . لكنه بالأكادة يعلم أنهم لا يزعقون بكل هذا العزم إلا لتسليك حلوق من بلغم الجوزة. قديماً سمع أن المأمور أمر بجلد أربعة منهم لأنهم لم

يتنادوا لمدة ربع الساعة. وحينما كشف له عبد المولى(٢) عن جسمه الدامى وطلب منه أن يكتم جروح الكرباج بشوية بن. ضحك.

ضحك كثيراً وقال: "والله وشفت فيك يوم ياواكل ناسك".

ماءت عترات جديح(٣) فبصق ثم أسند الجوزة إلى السلم الخشبى الموصل إلى الصندرة حيث الكراكيب التى لم يرها منذ تراكمت فوقها كيزان الفاصوليا المحروقة والمغطاة بهباب الوابور القديم. فمنذ أن مر عليه تاجر الخردة واشترى منه مجموعة من تلك الكيزان ودفع له خمسين قرشاً مرة واحدة، وهو يمنى النفس بقدومه ، وظل يحتفظ بكل علب الصفيح الفارغة التى يرمها العساكر عند كوخه ، وما يستخدمه منها فى عمل الشاي، "صحيح إمهببة وكيف سواد الليل، لكن التاجر أخدها ومفتحش خشمه". هش الذبابة ببطء فحلقت ثم عادت ، وكان قد أغلق جفنيه فلم يعد يحرك يديه.

باب العيش
وكيفية أكله

فصل عما يدور داخل الكوخ أحياناً:

-١-

- شاى ده والّلاجشر عدس يا شعلان،
- رص المعسل يا عجوز يا مجفع .. رص
- مالك ؟.. ساهمان ليه؟.. شاويش يوسف (٤) .. بدنا نجوز شعلان.
- وى . - الراجل الكركوب؟
- وه!!.. مش راجل ملو خلجاته
- صح .. صح.. نجوزه عترة من عترات عم جديح.
- هع.. هع..هع..
- هأ.. هأ.. هأ..

-٢-

من طبع شعلان السكوت .. ساهم فى غالب أحيانه .. يجلس أو يقف أو يتحرك على تهدمه وانحناءة ظهره ، كأنما بفعل زنبركى صدىء . لكنه أحياناً ما يكون شديد التوتر . وغالباً ما يراه الزبائن وقد أسود حجرا عينيه من طول السهر . فى مثل هذه الحالات يعلق بصره الكليل بفتحات المبنيين وقضبانهما باحثاً عن شىء ما .. مكان ما.. جواب لأمر ما يحيره.

انحنى يوماً على هريدى وجذب رأسه إليه : هريدى يا ولد
العم ، فى العشية سمعت عنديكم صريخ هز السما وهش
جشر البصل . جول لى يا شيخ بالأمانة.. إيه اللى بيحصل عنديكم؟"

قول مأثور:

"اسمع يا شعلان . كل عيش واجفل خشمك".
فصل فى المقايضة وأسبابها:

يعرف بالضبط ميعاد وصول عربة المتعهد . عند تعامد الشمس فوق العشة أو بعد ذلك بقليل . أبداً لم تأت قبل ذلك . ويعرف بالضبط ما تحضره . الكرات والفجل ، الفول والعدس ، القلقاس والباذنجان ، والكوسة أحياناً . اللحم فى يومين اثنين ، فى المواسم تزيد معلبات الفاصوليا أو مكعبات العجوة المسوسة . ينال ما فيه النصيب من المتعهد أو من بهنسى سائق العربة (٥). لذا فالعشة عمرانه ، ورائحة الطبيخ الملكى تجر العسكر من خياشيمهم . لكن يوم وضع بهنسى الحشيش فى كرسى المعسل وشخط طالباً قوالح حامية، قامت الخناقة التى عرف بها أهل البر والبحر. بعدها انقطع الرزق . حتى الواد حميدة ابن الملعونة (٦) لم يعد يرميه بالنصيب.
ولأن العساكر من أهل البر فقد عرفوا بالأكادة حالة شعلان الشين واتفقوا بدون ورقة . الشاى والبن والجوزة مقابل الفول والعدس وعلب الفاصوليا وما تجود به الأنفس. ولأنهم لا يدفعون الجرشانات باستمرار، ولأنه لا يفتأ يردد لهم "جرشناتكم دى من حرام يا أولاد الأبالسة" فقد قام بحسبة بسيطة ووجد نفسه الرابح فوافق.

باب المكان
وكيفية الاستمرار فيه
فصل عما كان بينه وبين المأمور

بعد أن تغوط فى الحفرة التى احتفرها خلف العشة بأمتار ، وتفل وألقى بالحصيات التى استجمر بها ، ثم سحب سرواله وربط الدوبارة . بعد هذا كله شد من قامته المهدودة واتجه صوب العشة ليستعد لزبائن المساء.
انحنى ليلتقط كوزاً عثر فيه ، مفاجأة صهيل جواد . نظر فألجم.
المأمور بشحمه ولحمه ونياشينه . حصانه المبقع بالأحمر والأبيض صبغته الشمس الغاربة بلون بنفسجي غريب .. لم يملك إلا أن يحملق بعينيه الكليلتين فى بياض وجهه الحليق وحمرة شاربه الرفيع بمزيج من الاندهاش والتوجس.
- سعادة الباشا المأمور!!
- إنت مين؟.. بتعمل إيه هنا؟
انجذبت عيناه للالتماعة البنفسجية التى برقت فوق أحد المهمازين المثبتين بالحذاء طويل الرقبة.
- يا سعادة الـ...
- إنت تمشي من هنا
ارتفع قائماً الحصان الأماميين
- ياسـ.....

ومثلما تنشق الأرض ، تنخسف الأشياء ، أو تفور النيران ... مثلما ينهبد الجبل ، أحس بنفسه ضئيلاً إزاء الصهيل المرعد وتقهقر القائمين الخلفيين وانتصاب الجسم الأدهم ، تجاوزت رأس الحيوان الأمرد سطح العشة ، وضرب بقائميه الأماميين الهواء .."إيه ده ؟!" .. هكذا انبثق السؤال فى ذهنه ، ملجوماً ، مكتوماً ، لا صوت له، ومع هذا له فرقعة السوط.

ومثلما يحدث فى الكوارث والمصائب جليلة الشأن ، حينما تذوب العداوات والفواصل ، ولا يبقى إلا أمران : إما حياة وإما موت . وربما ليؤكد لنفسه أنه أمام حصان ، لا غول أو ملك من ملوك الجان ، سحره هذا المأمور بما يعرفه من أسرار . وثب إلى اللجام وأمسكه ، ربما خوفاً على المأمور من السقوط الخطر ، وربما ليثبت له أنه ما من جان أو حصان يقدر على إخافته أو إرهابه.

غير أنه فوجىء بنفسه دائراً فى الهواء ، ولذعات حادة ساخنة تصيب وجهه ورقبته وتسقطه تحت السنابك . انحرف بجسمه ليلمح من خلال الغبار المثار طرف المهماز وقد اندس فى بطن الحصان الذى أرغى وانفتح شدقاه من شدة اللجام ، فأخذ يدور من حوله مثيراً الغبار ، ومن فوق السوط وجسم المأمور ، ونجوم باهتة بدأت تظهر فى سماء غير مكتملة العتمة..

– يا سعادة الباشا .. يا سـ.. يا....

تناثر لعاب الحصان فوق وجهه فاختلط بالتراب وخيوط الدم.

– يا شاويش يوسف .. إنت يا شاويش زفت .. هات عسكريين وارموه الكلب ده بعيد.

أمسكوه ، أولاد القحبة ، والقوا به هنا ، على الشريط الأسفلتى ، وسؤال يتفتق فى ذهنه :"هو أنا كلب جربان؟"

وفى زحمة هذا كله رأى الدموع وهى تفر من عينى الشاويش يوسف.

فصل فى الاسترحام وما بعده:

-١-

مع حلول العتمة خرج إليه الصول شمندى (٧) مظهراً العطف ومساوماً: وابور من الاثنين واسترحمه علشانك.

وظل طيلة الليلة – يحملق تجاه عشته والأشياء الملقاة

– خارجها منتظراً نتائج الاسترحام ، بينما أخذ كلب عم جديح يعوى طوال الوقت.

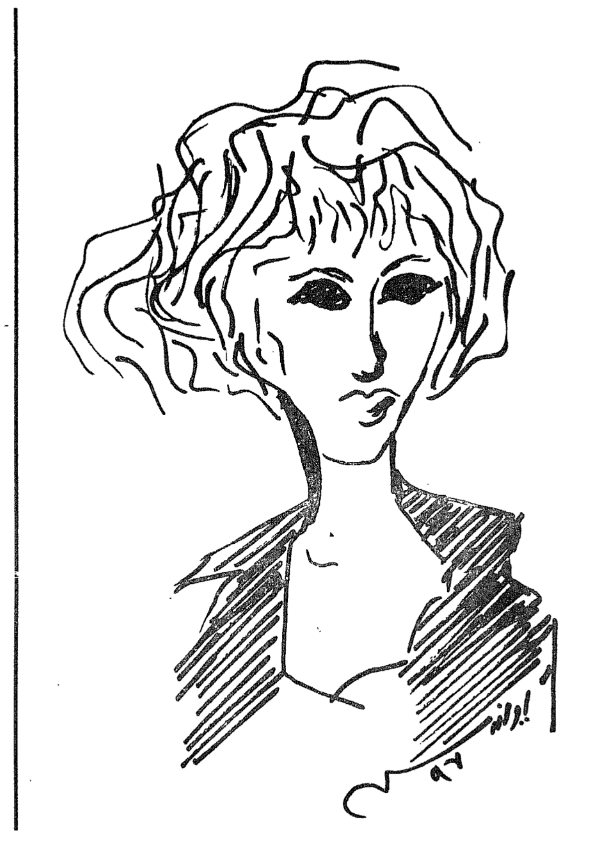
-٢-

–ههع.. ههع.. كيف الجربوع كان شعلان عم يتلوي.

– يا بووووى .. ده راجل جادر.

– أباى يا شعلان الكلب.. ودانت بتسوى هوايل ياواكل ناسك

– جربوع صح، لكنه جربوع عفى .. وعر .. مكار.. أباى منك يا شعلان .. أباي.



ولم يلحظ أحد فى غمرة الضحك اختفاء أحد الوابورين ولا النظرة الأسيانة الضائعة فى تغضنات الوجه الشائخ وعماص العينين.

فصل عن الكرباج وفوائده:

ضحك عبد الحفيظ(٨) وقهقه حتى امتط شاربه المهدل فوق شفته العلوية، وبانت فتحة زوره بئراً غويطاً بلا قرار. بعدها فرقع الكرباج فى فضاء العشة وقضم بأسنانه البنية آخر "هع" خرجت من جوفه. أغمض عينيه نصف إغماضه ثم فح: الكرباج .. الكرباج يلين كل دماغ عاصية ويحل عقدة كل لسان.

من يومها وشعلان يتشدد فى محاسبته على مشاريب الشاى وكراسى الدخان ولا يرضى معه بالمقايضة، لذا قل تردده على العشة ثم انعدم.

باب الدخول والخروج
وشىء عن الحجر اللابد فى الحشاشي

فصل عن التراحيل:

يأتون صباحاً. يأتون ظهراً. يأتون فى كل وقت. فى عز الهجير. فى عز البرد من البندر وإلى البندر. يفرعهم البوكس على الأسفلت ليبتلعهم ثانية. حيثما يظهرون بملابسهم الكاكية وأحزمتهم العريضة، يظهر معهم عدد من لابسى الجلاليب والليد. دائماً نصف العدد. فى البداية أدهشه وجود عسكر بلوك النظام ببنادقهم ورشاشاتهم ومسارعتهم الدائمة بمحاصرة العربة والانتشار على جانبى الطريق الترابى حتى باب السجن.

قد تشتد حدة الحماس وقد تفتر، لكنهم أبداً لا يتخلون عما يفعلون بعد مدة ألف هرولاتهم، وكثيراً ما ناولهم الشاى وناولوه نقودهم.

ما يحير شعلان حتى الآن أن الضباط يسبقون - بشكل دائم - الموكب بمسافة كبيرة، ولا يلبث الباب الرئيسى فى كل مرة أن يبتلعهم، لتقف الترحيلة بمساجينها وعساكرها وصولاتها أمام عشته انتظاراً وقلقاً. غير أنه لا يعرف السبب، يشعر إزاء هذا كله بالراحة. قطع بهذا لنفسه، وأفصح عنه لهنداوى "مش علشان جرشناتهم .. لا يا هنداوى يا خوي.. لكن يمكن علشان بيتأخروا فى دخول المخروب اللى انتوا فيه". راحته تكون أكثر وهذا ما صرح به مراراً، لو غار المسلوع، الأصفر، مجدور الجفون، منتفخ العينين مثل الضفدعة، البحراوى، واكل ناسه الذى لا يستطيع أحد من عسكر التراحيل، ولا هو نفسه، إلا أن يسبق اسمه برتبته، البلوكامين عبد الودود "آه منك يا عبد الودود يا بلوكامين".

"فصل عما كان بينه وبين البلوكامين "عبد الودود البحراوى":
الكافر". لم يجد فى ذهنه ما يليق بعبد الودود البحراوى غير هذا الوصف. فهو الوحيد من عسكر التراحيل الذى لا يرضى ولو انطبقت السما على الأرض، لأى مسجون برفقته بأن يجعمز شوية ويشرب كباية شاي. حتى فى تلك اللحظات التى تبتلع فيها البوابة عجرفة الضباط . فى مثل هذه اللحظات ، وفيها فقط، وبالتحديد فى البداية، حينما يكون المساجين ضمن الموكب ، كان يأتيهم مهرولاً بالكبابى والكوز المهبب وجرطاس السكر "أبعد غادى عن المساجين يا شعلان".. "ليش يا ولد خالتى؟" ."أنا السؤال معايا ممنوع".
الأدهى أنه يمنع حتى عسكر التراحيل من العروج عليه، فقط حينما يكونون بلا مساجين . "ليش يا ضوي(٩) بحراوى أصفر يتحكم فيكم كيف عترات عم جديح؟". "شرطانة يا شعلان .. شرطانة" . "الكافر".
أكثر من مرة عزم على أن يعامله مثلما يعامل عبد المولى وعبد الحفيظ وألا يجعل لسانه يخاطب لسانه واصل"، لكنه لشيء ما خفي، لا يعرفه، ولو عرفه لكان بالأكادة قد استراح وأراح، كان فى مرة يراه يلح عليه "ليش يا ولد خالتى؟.. ليش؟".
يوم حلف بأيمانات المسلمين ، وبالنبى ، ومن نبى النبى نبى "ليجعمز الجدع المسجون الهزلان ده شوية ويشرب كباية شاى، يومها جحظت عينا عبد الودود الكافر كأنما رأى عزرائيل بشحمه ولحمه، وارتعشت جفونه المجدورة لحظة سر لها شعلان وأحس بشيء يرقص بداخله. غير أنهما عادتا لسابق ضيقهما وأصبحتا كعين قط خماش "دول زى الحرباية يا شعلان، حيث الدنيا كليتها فيهم".
"الخبث ماله ومال اللحم يا أبو خشم كبير؟". "انت مخك مقفول ومش حاتفهمنى خالص".
يوقن فى قرارة نفسه بأنه بالفعل يملك عقلاً مقفلاً، وإلا ما انقلبت حالة إلى ما هو فيه الآن. غير أن شيئاً ما يهتز فى داخله كلما ردد البلوكامين عبد الودود البحراوى هذا الكلام أو بعضه ، كأنما يزيح مياهاً متداومة ليكشف له عن حجر ثقيل لابد فى الحشاشى كيف الجبل واتقل.

باب الالتماعات
وإلماحة عن ذلك الشيء الذى عثر عليه فاقتناه

فصل عن المرأة التى أخذت تبكى:
كانت السماء فى لون السور رمادية حينما خرج من عشته فرآها . كتلة سوداء تترنح تجاهه، ومن خلفها ذراع الشاويش يوسف تهتز فى ارتدادها إلى جنبه ، وحبات البرتقال تتدحرج من السلة الملقاة لتوها. انفجر : أباااه؟!
وتلقفها بذراعيه وكاد أن يسقط : عم تضرب نساوين يوسف؟.
لكن يوسف استدار منفضاً يديه وابتلعته البوابة."كيف تعملها يا شاويش

يوسف؟.. وفين جلبك اللى بلون الحليب؟.. أجلسها فوق الكليم وأشعل الوابور فأخذت تبكى بحرقه ، وانحلت ضفيرتها وبانت من الطرحة.

شىء ما فى ملامحها يقول له بأنها غريبة عن المكان . قدم لها كوب الشاى ومازال بها حتى أخذته . تأملها وهى تحتويه بكفيها حتى لا يسقط من شدة نشيجها ثم سألها:

- بالأمانة عليك يا بنية تجوليلي.. إيش جابك إهنه؟
- وليدى يا أبا الحاج.. ابني.
- إهنه؟
- اللى فى مصر قالوا لى كده
- مصر ؟! .. ياه !! .. انتى من فين يا بنية؟
- من الشرقية يا أبا الحاج.
- شرجية؟!
- والنبى يا أبا الحاج عايزة أشوفه واطمن عليه.. اتوسط لى والنبى يا حاج أحسن بيقولوا ممنوع.
- ممنوع؟

وسهمت عيناه ، بينما عادت المرأة للبكاء من جديد.

فصل عن هذا الذى لم يجد له وصفاً أو سبباً:

- ١ -

اقتحم الغبار العشة وتقلقلت الكيزان. من تحته اهتزت الأرض، ومن حوله تطايرت قشور البصل وفراشات غبراء شعثاء "هبوب الخماسين؟!" فز إلى الباب فدهمه المنظر. الخيالة تراصوا بالكاد على جانبى المدق الواصل بين البوابة والأسفلت . سحابات الغبار لاتزال تتداول ، وقوائم الاجياد لم تستقر بعد. على بعد شبر واحد منه تراقصت ثلاثة ذيول بمؤخراتها..

ومن خلال تكسر أشعة الشمس الوليدة وزعابيب الرمل المثار خالته أشباح عسكر بلوكات النظام واقفة هناك خلف تلال قشور البطل، سوداء ، متراقصة، وثمة التماعات تظهر لتختفى تصدر عن زيادات رفيعة ميزها بأنها أسلحة . بنادق ورشاشات.

- أباي!!

بصقتهم البوابة طابوراً طويلاً مهلهلاً سد الفراغ الواصل بين صفى الخيالة . للحظة ، وبتأثير المزق كالحة اللون ، خيل إليه أن موجة من البحر المالح انفجرت من خلف السور فاقتحمت كل شيء. إلا أن الذعر الناهش فى العيون أيقظه بسرعة "يابوووي!!" . لأول مرة يرى كل هذا الجمع.. ولاقمقم سليمان بقادر علي حبس كل هؤلاء، راح يمسحهم بعينيه الكليلتين. قليلة هى الأحذية التى رآها فى أقدامهم ، كثيرة هى الأكتاف العارية . وبالرغم من رؤوسهم مجزوزة الشعر، وجلودهم الباهتة "كيف الشمع" إلا أنه حكم بأنهم شبان "كيف الورد وانضر".

-٢-

لا يدرى كيف حدث هذا، ولا يعرف من أعطى الإشارة . ما يعرفه فقط أنه عندما تحرك بياض القوائم ورفع بصره إلى الأعنة سريعة الاهتزاز، اكتشف أن تلك الأشياء التى يمسك بها الخيالة، والتى بدأت ترتفع وتدور فى الهواء، لم تكن إلا كرابيج.

- ٣ -

......

......

....

-٤-

صفرة الرمل والبقع الحمراء ومزق الملابس وفردة حذاء .. وهنداوى الواقف أمام البوابة المواربة.

- هنداوى .. ليش بتعملوا فيهم إكده ؟
- هش .. اجفل خشمك
- ابه .. ما تجول يا ولد العم .. كفرة ؟
- أسخم.
- جول يا ولد العم...
- اسكت
- جول وبل ريجي..
- شعلان
- بالأمانة يا شيخ.
- سياسيين

بصقها وانسرب إلى الداخل ، فيما جذب انتباهه شىء أبيض صغير يتوسط واحدة من البقع الحمراء. انحنى عليه فوجده ضرساً مكتملاً، ولم يلحظ أن كفه قد لوثها الدم.

باب عما كان فى الهزيع الأخير من تلك الليلة وخاتمة

فصل عن الفتى ذى الشعر المجزوز والوجه الشمعى:

فتح عينيه فوجده أمامه، شاحباً ممصوصاً محوطاً بصفرة يعرفها دعكهما

بسرعة فأزاح العماص عن سواد النني ليرى الرأس المجزوز والوجه الشمعي والعينين اللتين تشعان بريقاً ألجمه. أمامه شفتان تنفرجان وتنغلقان ولا تنطقان بشيء. رآه يرتمي بظهره إلى الحائط وسمعه يشهق محاولاً ترتيب أنفاسه فأزت حنجرته فيما يشبه الهواء.

ولم يفهم في البداية تزاحمت أمام عينيه مؤخرات الخيول وذؤابات الكرابيج "أباي". وتلألأ الضرس داخل بقعة الدم. توقع اقتحام البلوكامين عبد الودود للعشة وفي يده حزامه المسلوت من وسطه لينهمر به على المسكين "اللي عم ينتفض قدامه كيف الزرزور المبلول في عز طوبة".

من البعيد جاءه ثغاء عترات عم جديح متقطعاً مكتوماً، ولم يلبث الخلاء أن أرعد رعدة اهتز لها باب العشة المفتوح. رعدة بددت زناخة مخه ودفعت بالحقيقة واضحة مجلوة أمامه.

كانت كلاب السجن تنبح

"الصندرة"

قالها وتعثر بالوابور في طريقه إلى الباب. أغلقه. تسلق الشاب السلم قفزاً. وضع هو شنكل الباب في الزرده ورفع رأسه.

لمح قدمي الشاب عاريتين ومشققتين. سأل "تبع سعد؟".

لكنه كان قد اختفى بالصندرة وبدأت قعقعات الكيزان تتردد. ومن النافذة ظهر الهلال منجلاً مذهباً يتوسط مبنى السجن.

فصل عن الجود بالموجود ودباشك الحلاليف:

من المخلاة سحب بيده المرتعشة الرغفان وحتة الجبنة القديمة. كيف المية في طلمبة الحاج محمود أبو عيساوي كانت دفقات الدم في عروقه. تحسس البلاطة التي تخفي الكوة المحفورة في الحائط وأخرج بصعوبة علبة فاصوليا ومكعب عجوة. "صحيح إمسوسة وحالها شين، لكنها حاجة تصلب عوده الهزلان والسلام". عثرت يده بدحروجة فعزم لو وجد الوقت لسلقها له. "أباي .. مين .. مين .. بصدق اللي بيحصل ده؟".

ظهرت أشباحهم. بنافذته تمر مهرولة، وأصوات اصطدام .. نعالهم بالحصى والحجارة تملأ عليه عشته. ميز سعال عبد المولى النجس وزحير عبد الحفيظ كرباج. اصطدمت بالجدار بعض الدباشك وسقط أحدهم بالخارج "يا حلاليف.. يا واكلين ناسكم". تحسس خلجاته وأمسك بالزعبوط واللاسة. رفع رأسه باتجاه الصندرة.

"بالزعبوط واللاسة دول يفط من الجن الأزرق"، ثم أمال القلة فوق الكوز المهبب واستعد لعمل الشاي، لو دخلوا عليه سيعزم عليهم بالكبابي. أعطى الوابور بمبة. دس السكر في الكبابي "آه لو أنهد حيل الحلاليف أمات أمخاخ طقة.. على طول حاخده لخن أمان .. هناك .. ورا شون مصنع التجفيف .. بعد خيمة عم جديح وخور العوايضة". "لكن ليش يا ولدي؟.. ليش كل اللي بيحصل ده؟. "مش تجوللي يا هنداوي وتبل ريجي؟"

إلا أن الباب سقط ووجدهم وكلابهم أمامه.

– عم تتحدى الحكومة يا شعلان ؟
وانقضوا عليه وعلى السلم والصندرة

خاتمة:
ما بين باب العشة وبوابة السجن ، عبر المدق الترابى كان خطان عريضان تتخللهما الدماء وأثار أحذية ثقيلة.
وعند البوابة المفتوحة على آخرها ألقى الجسدان . حمحم الحصان وهبط المأمور . غرس عصاته الرفيعة فى الجسدين، المتهدّم ثم الفتى . أزاح العمامة المفكوكة بطرف العصا وبحذائه حرك رأس الشاب . دار حولهما ، ثم رفع رأسه إلى طبيب السجن مستطلعاً سر الدموع التى تترقرق فى عينيه.

هوامش

١ – هنداوى عسكرى خفيف الظل ، مخه متنور، لكنه غلباوى ، ولكاك، وصوته مسرسع، وبيتكلم كيف النساوين.
٢ – عبد المولى : تغزو مغامراته مع المساجين الكوخ كل ليله فيتندر بها الزبائن وسط سعالهم ومخاطهم ودوشة الوابور ، ويصهللون بالضحك إذا ما أعلن شعلان عن رأيه فيه بعبارته الثابتة وشفته المقلوبة "أباي عليك زبون نجس".
٣ – جديح: عرباوى معه كم عترةه وكلب. من أصل حجازى ، ولا يكثر من التردد على عشة شعلان لأمر ما غير معروف.
٤ – الشاويش يوسف: نوبى ، لجلده لون الفحم ، وله شفة مشقوقة، لكن قلبه أبيض كما الحليب.
٥ – بهنسي: حشاش قرارى . هزيل ومقروض وفى حنجرته ضفدعة.
٦ – حميدة: سايس عربة المتعهد ولد مفعوص وأصفر لكنه، باعتراف شعلان نفسه ، لهلوبة ومخه نضيف، وبندرى مدردح.
٧ – الصول شمندى : غالباً ما كان يرسل إليه طلباته من الشاى والقهوة فهو جالس أمام بوابة السجن . أحياناً يدفع ثمن ما يشرب وأحيانا يدفع. إن تصادف والتقيا حياه بما يشبه القرف. ولم يدخل عشته أبدا.
٨ – عبد الحفيظ: يعلم شعلان أن عبد الحفيظ هو أعتى الحراس بالداخل ، وأنه يملك من السيطوة ما لا يملكه المأمور. ويعلم أن زملاءه يسمونه فيما بينهم بكلب المأمور الأجرب، بينما يطلقون عليه فى هزرهم معه لقب عبد الحفيظ كرباج . ومازالوا به حتى أضحت هذه التسمية علماً عليه.
ويعلم شعلان أيضاً أن عبد الحفيظ "فجير وعنده مرة وتلات عيال مسهرينه الليل" وأنه يفعل هذا "علشان يترجى ويزيد جرشين"، لكن هذا لم يحل بينه وبين عقبه عليه.
٩ – الضوى: عسكرى من عسكر التراحيل دائم التأفف والشكاية، لكنه أيضاً دائم الاستكانة.



مؤتمر

لمحات من أدب الجنوب

هذه ثلاثة عروض موجزه لثلاثة من أبحاث مؤتمر "الإبداع الأدبى" في جنوب مصر بين الواقع والمأمول"، الذى انعقد مؤخرا فى مدينة المنيا وسوف ننشر فى أعداد قادمة بعض الدراسات المطولة المقدمة فى ذلك المؤتمر احية لأدب جنوب الوادى وأدبائه".

"أدب ونقد

الاتجاه القومى فى شعر محمود حسن إسماعيل

د. شكرى بركات إبراهيم

يتكون هذا البحث من مقدمة ومحورين أساسيين وخاتمة.

المقدمة:

تحدثت فيها عن الدراسات السابقة التى جرت حول الشاعر وقد لاحظت اهتمام تلك الدراسات بتناول جوانب عديدة للتميز فى شعره، فى حين بدأ الاهتمام قليلاً بجوانب أخرى ومنها الاتجاه القومى.

وقد لاحظت أيضاً أن قدراً كبيراً من شعر الشاعر الذى يشغل أربعة عشر ديواناً طبعت أخيراً فى أربعة مجلدات يدور حول هذا الاتجاه.

وقد دفعنى ذلك وغيره إلى أن أقوم بهذه المحاولة، لعلها تلقى قدراً من الضوء. على هذا الجانب من إبداع الشاعر.

المحور الأول: الدراسة الموضوعية

١ - ظهور الاتجاه القومى لدى الشاعر وأثر البيئة:

كانت للبيئة بشقيها: الزمانى والمكانى أثرها فى هذا التوجه لدى الشاعر ، إذ شهدا جانبا كبيراً من الأحداث القومية المؤثرة كالحرب العالمية الثانية وما دار حولها من اتفاقات ووعود وعهود ترتبط بالعروبة ومستقبلها، وسلب فلسطين وتشريد اللاجئين ومقاومة الاستعمار وقيام الثورات، والدعوة إلى الوحدة العربية، والعدوان الثلاثي، وحروب العرب مع إسرائيل. كما شهدت البيئة التى عاصرها الشاعر بشقيها ظهور مجموعة من الشخصيات العربية تجاوزت وطنيتها إلى القومية العربية باعتبارها الوعاء الأكبر للعرب جميعاً فوقفوا حياتهم للجهاد من أجلها.

وقد أثرت هذه الأحداث وتلك الشخصيات فى التكوين الثقافى للشاعر وكان لها وجود مؤثر بجوار ملكته الشعرية المبدعة.

٢ - الرؤية العامة

كانت للشاعر رؤيته العامة تجاه القومية العربية، وخصص جانبا كبيرا من شعره لإظهارها، وأخذ يدعو إلى مقاومة الاستعمار فى كل الأقطار العربية التى كانت ماتزال تعانى منه كما سطرته يد الشاعر والثورات العربية التى بدأت تظهر تباعاً لتغير من طبيعة المجتمعات العربية ونظم الحكم فيها. ووقف الشاعر جانباً كبيراً من شعره للدعوة إلى الوحدة العربية وأخذ ينادى بها فى كل محفل وكل مناسبة، كما نادى بالنهضة فى كل المجالات حتى تصبح العروبة قوة مؤثرة عالمياً.

٣ - الرؤية الخاصة:

فكما كانت للشاعر رؤيته العامة لقضايا القومية العربية كانت له رؤيته الخاصة لكل قضية تشغل كل بلد من البلاد العربية وشهدت دواوين الشاعر عدداً كبيراً من القصائد التى وقفها على هذه القضايا ومنها على سبيل المثال:

- موقف الشاعر من قضية فلسطين وتحرير القدس
- موقفه من قضية اللاجئين
- موقفه من تحرير المغرب العربي
- موقفه من ثورة الجزائر
- موقفه من مسألة تحرير مصر
- موقفه من موضوع صمود "حلب" ضد الفرنسيين.
- موقفه من مسألة التعاون مع السودان.

هذه مجرد أمثلة لمواقفه العديدة تجاه كل قطر عربى على حدة، مما يؤكد متابعة الشاعر لهذه القضايا، وتأثره بها وتجاوبه معها، ومن ثم كانت له هذه الأحاسيس والمشاعر القومية من خلالها.

المحور الثانى: الدراسة الفنية (الوسيلة والأداة)

حينما أراد الشاعر أن يعبر عن موضوعاته، ومواقفه العامة والخاصة من قضايا الأمة العربية والقومية العربية - استخدم فيها وسائل تعبيرية عديدة منها:

١ - المعجم اللغوى للشاعر:

استخدم الشاعر الألفاظ الكونية والألفاظ القومية فى معظم قصائده التى تنتمى إلى الاتجاه القومى

أ - الألفاظ الكونية:

استخدم الشاعر الألفاظ الكونية، فهو يتحدث بألفاظ : الريح - الضياء - الأرض - الليل - النهار... إلخ وهى ألفاظ مأخوذة من عالم الكون وهو ما يميز المدرسة الرومانسية التى ينتمى إليها الشاعر، فالمعجم الشعرى عنده معجم كونى يميل إلى استخدام الألفاظ المجردة، ألفاظ الطبيعة، جنبا إلى جنب مع الألفاظ المادية. وهو لهذا يكسب شعره بعداً معيناً، فهو لا يتحدث فى الوجود الذاتي، وإنما يتحدث فى الوجود الخارج، وهو موجود لا ينفصل عن الذات وإنما يظهرها، ويستخدم الشاعر ألفاظ الكون على أنها رموز إلى أشياء أخرى فقد يرمز بالمجرد إلى شيء مادى وقد يستخدم المادى كرمز للتعبير عن شيء مجرد .. وهكذا.

ب - الألفاظ القومية:

وتنتشر فى قصائد الشاعر القومية انتشارا واسعاً مثل ألفاظ : الثورة - التحرر - النهضة - التقدم.... إلخ وهى ألفاظ تقوم بدور كبير بما تحمله من دلالات وإيحاءات فى إبلاغ رسالة الشاعر القومية إلى وجدان المتلقى العربى وإثارته وتحميه، مما يكون له دوره المؤثر فى تجاوبه مع الشاعر وتأثره به.

٢ - الأساليب:

تنوعت أساليب الشاعر فى التعبير عن موضوعاته ومواقفه وآرائه المختلفة ويمكن أن نحدد أهم أساليبه في:

أ - الأسلوب الخطابي: فكثيراً ما نرى الشاعر يجنح إلى استخدام الأسلوب الخطابى المباشر واستخدم النداء والدعاء وخاصة فى القصائد المتعلقة بقضية القدس والدعوة إلى الوحدة العربية.

ب - قصائد تسيطر عليها الجملة الشرطية ويعبر من خلالها عن استمرارية الحدث وديمومته.

جـ - قصائد تسيطر عليها الجملة الاستفهامية ويعبر بها عن ضيقه وملله وسأمه من بعض المواقف وربما يأسه أحيانا.

د - قصائد تسيطر عليها الجمل الطويلة وما لذلك من دلالات معينة واستخدامات فى المواقف التى تحتاج إلى ذلك.

هـ - قصائد تسيطر عليها الجمل القصيرة واستخدامها فى الأحداث السريعة أو المواقف التى تناسبها.

و - التنوع فى استخدام الجمل: اسمية عندما يريد التعبير عن ثبات الحدث وغالباً يؤكدها بـ (إن) وفعلية إذا كان يعبر عن تجدد الحدث وتحريكه ... إلخ.

ز - التنوع فى استخدام الأفعال.

٣ - الصورة والرمز:

يستخدم الشاعر غالباً الصورة الممتدة وما يعرف بالاستعارة الممتدة فالقصيدة كلها عنده يمكن أن تعد استعارة ممتدة أو لوحة واحدة تدور حول شيء واحد من أول القصيدة حتى نهايتها، والقصيدة عنده تكون غالباً واضحة وتدور حول موضوع

واحد معروف ومعظم ألفاظ القصيدة استعارات، فهو يلجأ إلى الاستعارة المفردة التصريحية التى تتحول إلى رمز من كثرة الاستعمال كلفظة (الليل) مثلاً حينما يستخدمها استعارة مرات كثيرة تتحول مع كثرة الاستعمال إلى رمز الاستعمار، بينما لفظة (الضوء) تتحول إلى رمز الحرية.. وهكذا.

خاتمة: (خلاصة البحث)

انتهى البحث إلى أن محمود حسن إسماعيل يعد من شعراء القومية العربية البارزين، إذ يوجد قدر كبير من شعره يدور حول هذا الاتجاه وقد سرت العروبة فى دم هذا الشاعر عند نضجه الفنى بعد أن استقى شرابها من معين البيئة الزمانية والمكانية التى نشأ فيها وتماوجت فيها مشاعر العروبة والفكر القومى واختلطت محركات التحرر العربى ومقاومة الاستعمار ومحاولات النهضة العربية الشاملة والدعوة إلى الوحدة بين العرب جميعاً.

وكان للشاعر دوره الكبير المؤثر فى بعث الوعى القومى العربى ويقظته ومما زاد من قيمة هذا الدور أن الشاعر كان واعياً بقضايا العروبة بصفة عامة وقضايا أقطارها العربية المختلفة كل على حدة، فنظم قصائده معبراً عن هذه وتلك آلامها - واقعها - آمالها...

وقد استخدم الشاعر للتعبير عن مشاعره هذه وعن مواقفه القومية الثائرة وعن آلام وآمال العروبة - استخدم الوسائل اللغوية والفنية المناسبة. فجاء معجمه الشعرى مستخدماً الألفاظ التى تناسب تلك الموضوعات من ألفاظ قومية وألفاظ كونية وهى ألفاظ الطبيعة المجردة، وذلك جنباً إلى جنب مع الألفاظ المادية. كما تنوعت أساليبه بتنوع موضوعاته . فكان الأسلوب الخطابى حينما يريد التحميس والحديث عن الثورات وتشجيعها وتأييدها، وبعض القضايا التى تحتاج إلى مثل هذا التحميس كموضوع القدس وكانت الجمل الأسمية والجمل الفعلية والتنوع فى استخدامها، والتنوع فى استخدام الجمل الخبرية والجمل الإنشائية، واستخدام جملة الشرطة والنداء، والجمل القصيرة والجمل الطويلة.. كل حسبما كان يقتضيه الموقف ويحتاجه المعنى والموضوع. وكان الشاعر يحسن استخدام الأسلوب المناسب لكل موضوع من موضوعاته.

كما استخدم الشاعر الصورة الفنية بأنواعها المختلفة وإن كان اعتماده الأكبر على الأسلوب الخطابى المباشر واللغة السهلة الواضحة وكانت الاستعارة بأنواعها المختلفة أهم ما استخدم من صور وإن كان غالبا يستخدم الاستعارة الممتدة وقد كانت معظم استعارات الشاعر تتحول مع كثرة الاستعمال إلى رموز يرمز بها إلى كل ما تئن به نفسه وتطمح إليه وكانت موسيقى الشاعر الداخلية والخارجية، واستخداماته المحدودة للمحسنات موظفة لخدمة موضوعاته الأساسية كما هو الحال فى تراسل الحواس عنده فكثيراً ما استخدم الصورة السمعية ليعبر بها عن صورة بصرية وكذلك العكس.

كل هذه الأدوات وغيرها كان الشاعر يستخدمها بحرص وعناية

ليحقق من خلالها ما يريد أن يقوله، ويبلغ بها رسالته التنويرية التى أراد منها إيقاظ الروح القومية وبعث فكرة الأمة العربية والوحدة العربية مرة أخري.

الإبداع فى مجال أدب الأطفال
أين هو فى جنوب مصر؟

يعقوب الشارونى

البداية مع كامل الكيلاني

بدأ أستاذنا كامل كيلاني، فى تقديم كتبه التى أطلق عليها اسم "مكتبة الطفل"، منذ عام ١٩٢٨ عندما قدم قصة "السندباد البحري" ولم يتوقف الكيلانى عن كتابة قصص الأطفال حتى آخر لحظة من لحظات حياته، التى انتهت فى عام ١٩٥٩.

وكما يفعل كل الرواد، كتب الكيلانى القصص لكل عمر، ترجمة وإعادة صياغة، سواء من الأدب الشعبى أو العربى القديم أو العالمي.

وقد لاحظنا أن البيئة المصرية تكاد لا تظهر فيما كتب كامل كيلانى للأطفال (تراجع دراستنا: المكان فى قصص كامل كيلانى للأطفال).

كما أن كامل كيلانى كتب سلسلة تحت عنوان "قصص علمية"، لكن يغلب على كتب هذه السلسلة الصياغة الأدبية أكثر من تقديمها المعلومات العلمية المعاصرة.

كما أن كامل كيلانى كتب سلسلة تحت عنوان "قصص علمية"، لكن يغلب على كتب هذه السلسلة الصياغة الأدبية أكثر من تقديمها المعلومات العلمية المعاصرة (تراجع دراستنا حول: فن كتابة قصة الأطفال عند كامل كيلانى). وبهذا لا نستطيع أن نقول إنه شارك فى تقديم كتب المعلومات أو الثقافة العلمية للأطفال.

كما لا حظنا أنه بدراسة ما قاله كامل كيلانى وما كتبه عن كتبه للأطفال، نجد أن أكثر ما كان يؤرقه ويهدف إليه ، هو معاونة الطفل على فهم مفردات اللغة الفصحي. وأن مجموعات كتبه القصصية، لم تكن إلا وسيلة لتحقيق غرضه الأساسي، وهو إعداد الطفل ليطالع ويفهم شوامخ الأعمال الأدبية العربية.

كما وظف الكيلانى كتبه الموجهة للأطفال، لتحقيق أغراض تربوية وسلوكية.

فكأنما أراد كامل كيلانى أن "يعلّم" الأطفال لغة وسلوكاً، ولم يكن الشكل القصصي، الذى اختاره" جاهزاً" فى معظم الأحيان، إلا وسيلة لتحقيق هذا الهدف.

وكان الكيلانى ابن عصره، عندما اهتم باللغة والسلوك، فقد عرف كيف يوظف استجابته لاحتياجات مجتمعة، لإضفاء الشرعية على أدب الأطفال العربي، وإثارة الاهتمام به، وتمهيد الطريق أمام كل من كتبوا بعده للأطفال.

بعد الكيلانى وحتى الآن:

والآن، بعد حوالى أربعين عاماً على رحيل رائد أدب الأطفال فى اللغة العربية، نجد المكتبة العربية حافلة بإبداع الجيلين الثانى والثالث بعد كامل كيلانى..

نجد فيها التأليف الإبداعي، بجوار إعادة الصياغة والترجمة.. نجد فيها الأدب القصصي، بجوار كتب المعلومات ودوائر المعارف.. نجد فيها

كتب الأطفال بجوار مجلات الأطفال بالإضافة إلى أركان وصفحات الطفل فى الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية والشهرية.

إن مصر تشهد حالياً اهتماماً غير مسبوق بكتب وأدب الأطفال. ولعل ذلك يرجع فى جزء كبير منه، إلى مشروع "القراءة للجميع".

أين إبداع أبناء جنوب مصر للأطفال

لكن هناك ظاهرة لافتة للنظر. ذلك أن معظم من يكتبون للأطفال هم ممن نشأوا فى القاهرة أو فى الإسكندرية وفى بعض محافظات الوجه البحري، لكننا لا نكاد نعرف أديبا للأطفال يعيش فى محافظات الوجه القبلي.

هذا مع ملاحظة أن هناك عدداً من أهم كتاب الأطفال ترجع أصولهم إلى الوجه القبلي. فصاحب هذه الدراسة مثلاً ترجع أصوله إلى قرية "شارونة" بمحافظة المنيا، لكنه ولد ونشأ وتربى فى القاهرة.

الدراسات العلمية

وفى الدراسة التى قامت بها الدكتورة سهير أحمد محفوظ، الأستاذ المساعد بقسم "المكتبات والوثائق" بكلية الآداب جامعة حلوان، بعنوان "القرية فى أدب الأطفال - دراسة تحليلية" والتى نشرتها عام ١٩٩٧ فى كتاب بعنوان "الخدمات المكتبية وأدب الأطفال"، نجد أن النماذج الثمانية التى قدمتها ، كلها لمؤلفين من الجيل الثانى والثالث بعد كامل كيلاني، ممن يعيشون فى القاهرة أو الوجه البحري، مع أن ثلاثة أعمال أدبية من هذه الثمانية، تدور أحداثها فى قرى الصعيد.

مسابقات أدب الأطفال

كذلك لاحظنا عند اشتراكنا فى لجان تحكيم الأعمال المقدمة لمسابقة سوزان مبارك لأدب الأطفال، وذلك على مدى ثمانى سنوات. ندرة من يشتركون فيها من أبناء محافظات الوجه القبلي.

شهادات أساتذة جامعة الصعيد

كما أننا عندما سألنا بعض كبار أساتذة اللغة العربية فى جامعات الوجه القبلي، أكدوا لنا هذه الظاهرة، عندما ذكروا أن عدداً كبيرا من طلبتهم يكتبون الشعر والقصة القصيرة والرواية. لكنهم لم يجدوا أحدا منهم يهتم بالكتابة للأطفال. وهذه ظاهرة يؤكد صحتها حركة النشر فى مصر. فهناك الكثير مما ينشر لأدباء الجنوب فى مجالات الشعر والرواية والقصة القصيرة، أما أدب الأطفال فنادرا وغير موجود.

لماذا الاهتمام الهامشى بإبداع أدب للأطفال فى جنوب مصر؟

لهذا أصبحنا أمام سؤال، نضعه أمام مؤتمر يبحث شئون الإبداع فى جنوب مصر، هو : لماذا هذا الوضع الهامشى للكتابة للأطفال، بين اهتمامات أدباء محافظات صعيد مصر؟

وسنحاول فيما يلى تلمس بعض الأسباب، لكن الموضوع يحتاج إلى دراسات ميدانية، واستطلاعات علمية، لبيان حجم هذه الظاهرة،

وأسبابها، وأساليب مواجهتها.

أولا: نظرة مجتمع الجنوب لمرحلة الطفولة

ولعل أول ما نراه سبباً لظاهرة انصراف أدباء صعيد مصر عن الاهتمام بالكتابة للأطفال، أن موقفهم هذا ليس إلا صدى لعدم اهتمام مجتمع الجنوب بالطفولة، كمرحلة متميزة من حياة الإنسان.

فالنظرة التى كانت سائدة حتى بدايات هذا القرن، كانت ترى أن الطفل رجل صغير أو سيدة صغيرة علينا أن نعامله بنفس الطرق والأساليب التى نعامل بها الكبار، وذلك فى ضوء تصور المجتمع أن تلك هى أفضل طريقة لإعداد الطفل للنجاح اجتماعياً فى مستقبل حياته.

وكانت هذه النظرة تتجاهل أن لكل عمر احتياجاته النفسية والتربوية والمعرفية، وبالتالى فلكل سن ما يناسبه من وسائل لمواجهة هذه الاحتياجات.

وإذا كان مجتمع المدينة، والقاهرة على وجه خاص، قد تطور كثيراً فى فهمه واحترامه لمرحلة الطفولة، فإن النظرة التقليدية للطفولة لاتزال هى السائدة فى معظم أنحاء صعيد مصر.

ومن الطبيعى لمن نشأ فى ظل هذه التقاليد ، أن يتبنى نظرة مجتمعه، التى لا تنظر بجدية إلى ما نسميه الآن "مراحل نمو الطفل واحتياجاتها".

تكرار لسبب تأخر ظهور أدب أطفال فى العالم

ويذكرنا هذا بأن معظم من كتبوا عن بدايات أدب الطفل فى العالم، وعن تأخر ظهور أدب الطفل فى العالم حتى أواخر القرن السابع عشر، يفسرون بأن الكتابة للأطفال لم تكن مستساغة بين الأدباء، بل كانوا يرون أنها تنزل من قدر الأديب والفنان، لذلك تحاشاها الكتاب والأدباء.

ولعل النموذج البارز لهذا الموقف، أن مؤلف قصة "أليس فى بلاد العجائب" (وهى أشهر قصة أطفال فى الأدب الانجليزى حتى الآن) والذى كان أستاذاً للرياضيات فى الجامعة، رفض عند نشر القصة سنة ١٨٦٥ وضع اسمه الحقيقى على الكتاب وهو "تشارلز دودجسون" ووضع اسماً مستعاراً هو "لويس كارول". ولا تزال القصة تنشر حتى الآن تحت هذا الاسم المستعار.

وكان هذا الموقف من المؤلف. إنعاكاساً لنظرة المجتمع آنذاك. وهى نظرة لم تكن تنظر إلى الطفولة والاهتمام بها وما يقدم إليها نظرة تقدير أو احترام.

الأوضاع تتغير الآن لمصلحة الأطفال

والآن بعد أن تم افتتاح عدد كبير من أقسام الطفولة ورياض الأطفال فى جامعات الصعيد، وبعد أن بدأ الإعلام يهتم اهتماماً أكبر بالطفولة، خاصة فى البرامج المخصصة للأطفال فى التليفزيون والإذاعة، بالإضافة إلى الاهتمام المتزايد من الصحافة اليومية والأسبوعية بتوعية الآباء والأمهات باحتياجات الأطفال، فإن هذا الوضع الذى يقلل من شأن الطفولة، لابد أن يتغير فى السنوات المقبلة.

ثانياً: صعوبة تنمية موهبة الكاتب، إذا لم يجد النماذج

التى يطالعها فتصقل موهبته:

كذلك لابد أن نشير إلى حقيقة أخري، لعلها من أهم أسباب انصراف المبدعين من أبناء محافظات الوجه القبلى عن الكتابة للأطفال.

فقبل بداية مشروع القراءة للجميع، كانت مكتبات الأطفال فى صعيد مصر قليلة أو نادرة، وإذا لم يجد المبدع صاحب الموهبة نماذج يطعالها لتنمية حسه الأدبى وتذوقه الفني، فلن يكون من السهل عليه أن يبدع فى نوع أدبى لم يعايشه ولم يتذوقه.

إننا كثير ما نسأل طالبات وطلبة أقسام الطفولة ورياض الأطفال بكليات التربية وكليات التربية النوعية، عن كتب الأطفال التى طالعوها فى طفولتهم، فلا نجد إلا عددا نادرا هو الذى استمتع ذات يوم بقراءة قصة للأطفال أو كتاب موجه للأطفال.

دراسة حول مكتبات الأطفال فى مدينة المنيا

وفى دراسة قام بها المركز القومى لثقافة الطفل تحت إشرافنا عام ١٩٩٠، اتضح أن مدينة المنيا (المدينة وليس المحافظة) بها ٤٤ مبنى لمدرسة، منها ٢٧ مبنى يعمل لفترتين، أى أن مدينة المنيا كان بها ٧١ مدرسة.

من بين هذه المدارس، فإن ست مدارس فقط هى التى كانت توجد بها غرفة مستقلة مخصصة للمكتبة، أى بنسبة لا تزيد عن ٩٪.

كما اتضح أن عدد الكتب الصالحة للأطفال فى إحدي المكتبات ، بمدرسة من مدارس مرحلة التعليم الابتدائى بالمنيا، لا يزيد عن ٢٠٠ كتاب، فى الوقت الذى وجدنا فيه أن السجلات تبين أن المكتبة بها ٣٢١٦ كتابا ، لكن العدد الأكبر منها غير مناسب لسن الأطفال.

فإذا كان هذا هو الحال فى مكتبات المدارس فى واحدة من أكبر مدن الصعيد عام ١٩٩٠، فماذا يمكن أن يكون حال المكتبات فى المراكز والقرى؟

التوسع فى أقسام الطفولة والمكتبات

وهذا يدعونا إلى المطالبة بالتوسُع فى إنشاء أقسام المكتبات بكليات الآداب والتربية التى تتبع مختلف الجامعات فى جنوب مصر، مع التوسع فى إنشاء أقسام الطفولة ورياض الأطفال فى كليات التربية والتربية النوعية ورياض الأطفال، التى أصبحت كلها تتبع الجامعات منذ بداية العام الدراسى الحالى.

أسباب أخرى

وقد تكون هناك أسباب أخرى غير هذين السببين الرئيسيين، لتهميش اهتمام أدباء الصعيد بالإبداع فى مجال أدب الأطفال.

فقد يقال مثلاً إن إمكانات النشر قليلة أو منعدمة، لكن هذه مسألة يشكو منها كل المبدعين الذين يعيشون خارج القاهرة الكبرى.

ولعل وجود قنوات التليفزيون والإذاعة المحلية، قد يعطى نافذة يقدم من خلالها أدباء الصعيد ما يبدعون للأطفال.

خاتمة

إن تغيير نظرة المجتمع إلى أهمية وخصائص مرحلة الطفولة

واحتياجاتها، ونشر مكتبات الأطفال على أوسع نطاق ، وإتاحة الإمكانات لنقدم إلى الأطفال، أعمال مبدعى أدب الأطفال فى جنوب مصر، سيغير بغير شك ، هذه الظاهرة التى تثير كثيراً من التساؤلات، ألا وهى ظاهرة انصراف مبدعى جنوب مصر عن الاهتمام بالكتابة للأطفال.

أهم مراجع الدراسة:

- سلاسل قصص كامل كيلانى للأطفال.
- يعقوب الشاروني :"فن كتابة قصة الأطفال عند كامل كيلانى" – مجلدات ثقافة الطفل – العدد (٣) – ١٩٨٦ – المركز القومى لثقافة الطفل.
- الدكتورة سهير أحمد محفوظ: الخدمات المكتبية وأدب الأطفال – المكتبة الأكاديمية – ١٩٩٧
- الدكتور على الحديدي: "فى أدب الأطفال" مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الثانية ١٩٧٦
- المركز القومى لثقافة الطفل :"مكتبات الأطفال فى مدينة المنيا" – دراسة مسحية ١٩٩٠ – غير منشور.

الباقورى شاعراً

د. محمد محمد موسى أبو جبل

نسبة ونشأته وتعليمه:

هو أحمد حسن أحمد عبد القادر بدوي، اشتهر منذ مطلع شبابه باسم شهرته: الباقورى حيث ولد بقرية باقور التابعة لمركز أبو تيج محافظة أسيوط (والتى تقع على مسافة تبعد حوالى (١٩) كيلو متراً إلى الجنوب من مدينة أسيوط) فى ١٩٠٩/٥/٢٦م. أدخله والده الذى كان إماما لمسجد فى قريته إلى أسيوط لينتظم فى معهدها الدينى رغم انخفاض المستوى المادى للأسرة، وبرغبة جارفة للعلم حصل الباقورى على الشهادة الابتدائية عام/ ١٩٢٦م.

وفى عام ١٩٣٠م أرسله والده إلى القاهرة بعد إتمام دراسته الثانوية ليلتحق بالتعليم العالى للأزهر الشريف وليدرس اللغة العربية . ويحصل الباقورى على الشهادة العالمية سنة ١٩٣٣م.

ولم يقنع الباقورى بتلك الشهادة فالتحق بقسم التخصص فى البلاغة والأدب بكلية اللغة العربية فكان الأول على شعبته.

ونظراً لسوء الأحوال السياسية فى مصر فى تلك الأونة وزيادة الأحوال سوءاً فى الأزهر فقد كثرت المطالبة باستقالة شيخ الأزهر – الظواهرى – وعودة المراغي.

ونتيجة لهذه القلاقل دخل الباقورى السجن عام ١٩٣٤ – ضمن مجموعة من زملائه حكم عليهم بشهر، ولكن القاضى أمر بوقف التنفيذ لكونهم طلاباً.

وفى هذه الأثناء كان على الباقورى أن يكتب رسالة يجتاز بها مرحلة التخصص ومع أنه كان يومئذ زعيم حركة طلاب الأزهر ورئيس اتحادهم وأحد طلائع ثورة عام ١٩٣٥ إلا أنه استطاع – وسط هذا الجو – أن يحصل على شهادة التخصص فى البلاغة والأدب عام ١٩٣٦م.

ومرة أخرى فى عام ١٩٣٨ وجد الباقورى نفسه فى السجن بتهمة تحريض الطلبة على الإضراب ثم أفرج

عنه، وبعد أربع سنوات تقريباً أعتقل فى سجن الأجانب ثم نقل إلى معتقل مانحوسه بمحافظة المنيا حيث أمضى عامين تقريباً وراء الأسوار.

وبعد الإفراج عنه لم يتوقف عن العمل من أجل وطنه حسب ما كان يلهمه ضميره الوطنى وإيمانه بدينه الحنيف.

وقد تدرج فى وظائف التدريس منذ تعيينه مدرساً فى معهد القاهرة الديني، حتى أصبح وكيلاً لمعهد أسيوط الدينى ثم أصبح وكيلاً لمعهد القاهرة الدينى ثم شيخاً لمعهد المنيا الديني...

وفى اليوم السابع من شهر سبتمبر ١٩٥٢ عين فى أول حكومة للثورة برئاسة اللواء محمد نجيب وزير الأوقاف ثم أميراً للحج - أخر أمير - ثم عضواً فى مجلس الأمة ١٩٥٧.. ثم وزير مركزياً للأوقاف فى سنة ١٩٥٨ بعد إعلان الوحدة بين مصر وسوريا.

وفى فبراير ١٩٥٩ خرج من الوزارة وتعرض لمحنة قاسية استمرت خمسة سنوات وخمسة أشهر وخمس أيام لزم خلالها داره.. وعين الشيخ الباقورى مديراً لجامعة الأزهر فى ١٩٦٤/٧/١٤ حتى عام ١٩٦٩ ثم عين مستشاراً فى رئاسة الجمهورية العربية المتحدة.

ثم رئيساً لجمعية الدراسات الإسلامية ومديراً لمعهد الدراسات الإسلامية ورئيساً عاماً للشبان المسلمين العالمية فى عام ١٩٦٩.

وكان قد انتخب عضواً فى مجمع اللغة العربية عام ١٩٥٧، وأيضاً فى المجلس الأعلى للبحوث الإسلامية، كما انتخب عضواً فى المجلس الأعلى فى الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية هذا وقد اختاره السادات عضواً فى تأسيس جامعة الشعوب الإسلامية والعربية.. ثم اختير عضواً فى مجلس الشوري..

وقد زار العديد من دول العالم بحكم وظائفه السالفة.. كما ترك أثاراً تمثلت فى كتب ومؤلفات وشعر ومقالات وآراء وخطب وأحاديث...

شعره وأغراضه:

أما عن شعره الذى جاء أقل من نثرة الأدبى بسبب أعماله والظروف التى أحاطت به.. فإنه يمكن تحديده فيما يلى:

١ - قصيدة من ثلاثين بيتاً ألقاها فى حفل تأبين أمين الرافعى بسينما أسيوط يوم ١٩٢٨/٢/٢

٢ - قصيدة من أربعة وثلاثين بيتاً ألقاها فى حفل استقبال ركب الأخوان "بأبوتيج" فى ١٩٣٩/٨/١٨.

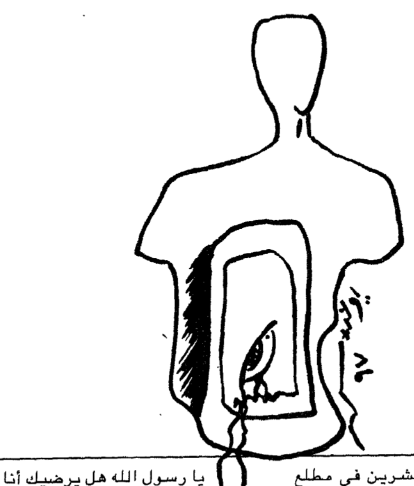
٣ - قصيدة من مائة وثلاثة وأربعين بيتاً رداً على مقال للأستاذ/ أحمد حسن الزيات اشتملت على عدة أغراض ونشرت في مجلة الأزهر تحت عنوان "أمة التوحيد تتوحد" فى يونيه عام ١٩٦٣.

٤ - قصيدة من اثنين وعشرين بيتاً ألقاها فى زيارته للهند فى احتفال الطائفة البهرة وقد طبعت بمطابع جامعة الأزهر حيث قام بتقديمها والتعليق عليها أ.د/ محمد نايل.

٥ - أبيات وأناشيد متفرقة فى مناسبات متنوعة.

أمثله من شعره

يقول الباقورى الطالب ولم يكن



قد تجاوز سن العشرين في مطلع قصيدته في حفل التأبين:

عزيز على من كان بالأمس مادحاً
أميناً معافى في أن يرى اليوم راثياً

ويقول في مطلع قصيدته الثانية

أذن النصر والتقت أعلامه
وانجلى الكفر حين ربع ظلامه

ويقول في مطلع قصيدته الثالثة:

هذرت وبعض الكفر أوله الهذر
وجرت وداء المرء أقتله الجور

ويقول في مطلع قصيدته الرابعة:

منى أصعبت ثم أستلان عنيدها
وبات بأطراف الثمام بعيدها

ويقول في نشيد إسلامي:

يا رسول الله هل يرضيك أنا
أخوة في الله للإسلام قمنا

ويقول في مطلع نشيد الأزهر:

إلى الله تحت لواء الهدي
نؤدي كراما حقوق الوطن

ويقول في مطلع رثائة لصديق عمره المرحوم المهندس/ أحمد عبده الشرباص:

غير مجديك ما تأبى العزاء
في جليل مصاب هذا البكاء

هذا يلاحظ تمسك الباقوري في شعره عامه بوحدة القافية في القصيدة مع وحدة الوزن وتعدد الموضوعات واللفظ السهل الفصيح وصدق العاطفة والتأثر بالتراث مع النزعة الدينية..

بقعة ضوء

أشهد أن الشعراء قد عاشوا

حلمي سالم

سعدى يقترب من بدر

كيف يكون الأمر إذا كتب سعدى يوسف عن بدر شاكر السياب؟
أظن أننا سنكون أمام حالة فريدة من الحساسية والمحبة والرفاقية، يغلفها جميعاً نبل الاختلاف بين الآباء والأبناء.
هذا ما حدث بالضبط فى المختارات التى أعدها وقدم لها سعدى يوسف من شعر بدر شاكر السياب، وصدرت ضمن مطبوعات "مهرجان القراءة للجميع" بالقاهرة، مؤخراً. وهى طبعة خاصة من دار "المدى" للثقافة والنشر بدمشق أهديت لمشروع مكتبة الأسرة بمصر.
وفى تصدير قصير أوضح سعدى الطريقة التى اتبعها فى الاختيار من شعر السياب بقوله:
"هذه المختارات تعتمد المسار الزمنى إلا أنها معنية أساساً بالسيرورة الفنية، التى لم تهمل، البتة، فكرة الدائرة. بمعنى أن "أنشودة المطر" على سبيل المثال قد نجد ما يقارب مطلعها فى قصيدة سبقتها بزمن طويل نسبيا.
أما الابتداء بـ "فى السوق القديم"، فلأن هذه القصيدة بالذات، شكلت ما يمكن أن أسميه أسلوبية فريدة لمجمل حركة الشعر الحر فى البدايات، وقد ظلت هذه الأسلوبية سيدة، حتى قوى

الجذع ، فتعددت الأغصان.

ثم إنني حاولت في هذه "المختارات" أن أقترب من بدر ، فرداً ذا مذاقات، ومجسات وهواجس. لم أحاول تقديم الشاعر العام.

"المختارات" قراءة شخصية لصديق ، هو "ابن الشعر العربي، ومحول مجراه" بتعبير محمود درويش".

***

يحتوى هذا التصدير المركز على أربع أفكار كبيرة تحتاج شيئاً من التوضيح:

الأولي: هي فكرة الدوائر في شعر السياب.

وهناك أمثلة عديدة - غير المثال الذى قدمه سعدى - على هذه الدائرية : مثل فكرة أيوب التي تتحرك من أول شعر السياب إلى آخره، وفكرة المسيح، وفكرة الموت. إذ يتضح للقارىء - حتى من خلال المختارات التي بين يديه وحدها - أن موضوعة الموت ليست موضوعة طارئة في شعر السياب الأخير بسبب المرض فقط، بل هي مبثوثة في قصائد عديدة سابقة، مثل: في ليالي الخريف ، المعبد الغريق ، نداء الموت وهي قصائد كتبت في أواخر الأربعينات.

الثانية: هي "الأسلوبية الفريدة" التي تشكلها قصيدة "في السوق القديم" . والحق أن هذه "الأسلوبية الفريدة" تتجلى في سمات عديدة ، جعلت من القصيدة نموذجاً قياسياً احتذته قصائد الشعر الحر التالية : سواء من حيث التقسيم إلى مقاطع منفردة مرقمة . أو من حيث تراوح القافية ومتانتها الظاهرة،. أو من حيث اللجوء إلى إحدى التفعيلتين الشهيرتين في الشعر الحر مستفعلين" (الثانية هي "فعلن"). أو من حيث الاجتراء في تقسيم الأشطر اجتراءات مدهشة: مثل الفصل بين الصفة والموصوف لتكون الأولى نهاية شطر ويكون الثاني بداية الشطر التالي وهكذا حتى في الفصل بين المضاف والمضاف إليه. (وهى الاجتراءات التى تتبعها شعراء لا حقون مثل عبد الوهاب البياتي وغيره) . أو من حيث الاكتناز بالدراما، واستخدام الحوار داخل النص. والأهم من كل ذلك الميل إلى التفصيل الدقيق في استقصاء الكائنات والمشاعر والأشياء . وهو الميل الذى صار فيما بعد عقيدة من عقائد الكتابة الشعرية الجديدة.

ولقد شكلت هذه الملامح "أسلوبية فريدة" ، بحق ، وظلت تسم الشعر الحر كله، ويمتح منها الشعراء الجدد، حتى "وقوى الجذع، وتعددت الأغصان". كما يقول سعدى.

(٣) **الثالثة:** هي سعي الشاعر اللاحق (سعدى) إلى اكتشاف الشاعر السابق (بدر) "كذات فردية" لا كخطاب جمعي عمومي. وبذلك ابتعد عن المشهور العام في شعر بدر، بحيث يتعرف القارىء على شاعره "كأنا" خصوصية "ذات مذاقات ومجسات وهواجس". وقد كان لهذا التوجه بعد إيجابي تجسد في ترك القصائد السياسية والأيديولوجية الزاعقة. وكان له بعد سلبي تجسد في إغفال بعض القصائد الأساسية الكبيرة في شعر السياب من مثل :المومس العمياء" و"المخبر" وغيرهما.

(٤) **الرابعة:** هي ما تحفل به جملة محمود درويش في وصف السياب "ابن

الشعر العربي، ومحوّل مجراه" من حقيقتين ساطعتين . الأولى ، هي أن السياب امتداد عميق للشعر العربي وتراثه المقيم، بلغته المتينة ومرجعيته التقليدية الصلبة . والثانية، هي أنه الشاعر الذي فتحت قصائده أفقا جديدا للشعر العربي الحديث، تحول به مجراه إلى دنيا مختلفة عن مساره العمودي الذي استقر قروناً عديدة، منذ أن كتب قصيدته الرائدة "هل كان حباً"، والتي لم يخترها سعدي في مختاراته، للأسف ، وكانت بالاختيار جديرة.

***

تحت عنوان "انطباعات" كتب سعدي - بعد تصديره الموجز السابق - مجموعة من السطور القليلة، عن علاقته بالسياب وبشعره، وهي سطور نابضة بروح المحبة المرفرفة:

***

"آرثر رامبو ١٨٥٤ - ١٨٩١.

بدر شاكر السياب ١٩٢٦ - ١٩٦٤/

مصادفة الموت المبكر، في السن ذاتها، ليست وحدها التي جعلتني أمضي في طريق التماثلات بين بدر ورامبو.

إن بين قديس جيكور ، وأمير الأردين الأشم، الأمير - الشمس ، أكثر من وشيجة وآصرة.

كلاهما جاء من المزرعة إلى الحاضرة.

بدر من بستان على ضفة بويب.

ورامبو من مزرعة روش.

وكلاهما كان مسلحاً بوعي متقدم على الحاضرة.

كلاهما خط في الشعر حد السكن، بحيث لا يمكن أن يشار إلى تطور الشعر في أرض العرب وبلاد الغال، إلا بـ"قبل" و"بعد" ، إذ هما كبرجي حدود.

كلاهما افتقد حنان الأم: بدر بموت أمه المبكر، ورامبو بتلك الأم القاسية التي "قفز من حقويها مثل ترس ساعة ضائع" - بتعبير هنري ميللر.

كلاهما كانت حياته نصفين.

كلاهما عرف المنفى ، اختياراً أو إرغاماً.

كلاهما وقف وراء متاريس الكوميونة.

كلاهما قضى في مستشفى التهمت فيه الغنغرينا الجسد المنهك.

وكلاهما مشى في جنازته اثنان فحسب.

التماثلات كثيرة.

وأنا لست في معرض تقصيها، تفصيلا، إلا أنني أجد ضرورة في إبداء رأي يتعلق بالتماثل بين بدر ورامبو في مسألة اللغة والتعبير.

فالاثنان متفقهان في اللغة، ممسكان بأسرارها وأغوارها ، ولقد حفظا للغة بهاءها ، لكنهما وضعا تلك الأسرار والأغوار وهذا البهاء، في خدمة تعبير جديد ، صادم، وصارم إلى حد واضح، حتى لقد اعتبرناهما، في وقت قصير مقايسة، كلاسيكيين، أي ثروة إنسانية دائمة.

إن عمق كلاسيكية الاثنين الجدلي كان نقطة الوثوب إلى الثورة".

***

ومثلما عقد سعدي يوسف مقارنته البديعة بين رامبو وبين السياب، هل يمكن أن نعقد نحن مقارنة موجزة بين السياب وسعدي نفسه؟

باستثناء عدم الاشتراك في الموت المبكر - أطال الله عمر سعدي يوسف - يمكن أن نجد العديد من التماثلات في حياة (وشعر) السياب وسعدي:

الغربة (أو المنفي) قاسم مشترك

بين الرجلين: السياب غريب على الخليج (فى مستشفى بالكويت للعلاج)، وسعدى غريب على المتوسط وغيره من بحار الدنيا، وتعددت به المنافى : بيروت ، لندن، موسكو، نيقوسيا، عمان ،دمشق.

انتمى السياب للفقراء فى بلاده العراق، وانتمى سعدى للفقراء فى بلاده العراق. البداية واحدة ، وإن تكن النهاية غير واحدة ، حيث ترك السياب معسكر التقدميين (بدون أن يترك معسكر الإنسانية)، بينما ظل سعدى فى معسكره ممسكاً بالجمرتين: التقدم والشعر.

نخيل العراق دم أساسى فى عروق كلا الرجلين، حتى أنه يمثل عند كليهما نوعاً من أنواع "النوستالجيا" الحارقة.

وكلاهما - بتعبير سعدى - جاء من القرية إلى الحاضرة.

وكلاهما - بتعبير سعدى كذلك - خط فى الشعر حد السكين : فإذا كان السياب قد حول مجرى الشعر العربى من مساره التقليدى إلى مساره الحر، فإن سعدى قد حول مسار الشعر الحر - العربى بعامة والعراقى بخاصة - من الميراث السيابى إلى مسار البساطة واليسر، فاتحاً بذلك للأجيال الجديدة أفق الأشياء الصغيرة والقضايا المنسية والمشاعر المحجوبة واللمس البسيط ، لينتقل الشعر - بسعدى - من المشقة إلى اليسر، أى من "المكابدة" إلى "الكبد".

سلاماً للرجلين العراقيين:
السياب وسعدى.

زيارات مطر ودهشته

"كان قلبى معلقاً بين مخالب طائر جارح محموم بالسياحات فى الأعالي، علوة فزع ورعب ، وانطلاقاته كارثة احتمالات ، ومناوشاته لعب فوضوى بين الأمل والموت، وكلما حط ليستريح نفرته الدهشة بزياراتها المباغتة، وانفتحت مسالك الأفق أمام المعرفة المرة والغربة الفسيحة".

بهذا التصدير الموجع قدم الشاعر المصرى الكبير محمد عفيفى مطر كتابه الجديد "أوائل زيارات الدهشة: هوامش التكوين" الصادر مؤخراً عن دار "شرقيات" بالقاهرة.

و"أوائل زيارات الدهشة" ليس سيرة بالمعنى المألوف ، وليس يوميات أو مذكرات من ذلك النوع الذى نعرفه عند بعض الأدباء. بل هو شكل جديد من أشكال رصد مسيرة الذات فى العالم، عبر لقطات أو مشاهد أو محطات ذات دلالة فى الطفولة والصبا، أسماها "هوامش التكوين" .(نأمل أن تعقبها أجزاء تالية تختص بما بعد التكوين: تبلور الملامح الشعرية، السفر، الموقف من السلطة، العلاقة مع الأجيال التالية، الصلة بالتراث الصوفى والفقهى، وغير ذلك من خبرة الحياة).

عبر ٣٥ لقطة (أو محطة) قدم لنا مطر عملا متفردا، يختلف عما قدمه شعراء ومبدعون كثيرون : مثل صلاح عبد الصبور فى "حياتى فى الشعر" أو عبد الوهاب البياتى فى "تجربتى الشعرية" ، أو نزار قبانى فى "الشعر قنديل أخضر" و "قصتى مع الشعر" أو أحمد عبد المعطى حجازى فى "الشعر رفيقى"، أو فاروق شوشة فى "عذابات



العمر الجميل".

كان معظم التجارب السابقة يميل إلى تقديم علاقة الشاعر بالشعر، وتطورات تعامل الشاعر مع الشعر، إدراكاً وإبداعاً، بينما كتاب مطر هو خبرة الحياة والنمو والتعرف لدى طفل أو صبى فى طور التكوين ، وهى الخبرة التى تحمل فى أحشائها إلماحات تشكل الشاعر وإرهاصات تخلق المبدع.

ونحن نقرأ "أوائل زيارات الدهشة" يمكن أن ترد على بالنا مذكرات نيرودا "أشهد أننى قد عشت"، أو مذكرات رسول حمزاتوف "داغستان بلدى" وغيرهما. ويمكن أن نجد فارقين بارزين:

الأول: إن عملى نيرودا وحمزاتوف يلتزمان التسلسل الزمنى التراتبى فى الحكي، بينما عمل مطر لا يلتزم بالتسلسل الزمنى التراتبى فى قصة حياة الراوي، بل هو يشكل خريطة متنوعة متراسلة من اللقطات (المشاهد)، المنفصلة المتصلة، تجسد بتكاملها وتضافرها "سيناريو" مكثفاً لحياة مكثفة.

الثانى: إن عملى نيرودا وحمزاتوف هما سيرة كاملة لحياة كاملة ، بينما عمل مطر يقتصر على النشأة، لينتهى رصده عند اللحظة التى هجر فيها الراوى قريته (رملة الأنجب، محافظة المنوفية) إلى كفر الشيخ ليعمل مدرساً للفلسفة بمدارسها الثانوية.

***

لا ينخرط عفيفى مطر فى الحديث النظرى - عن الشاعر والشعر - كما فعل سابقون - أو عن مفهوم الفن وطبيعته ودوره كما يصنع، أحيانا، بعض المبدعين الذين يحبون أن يرتدوا مسوح المنظرين أو المؤرخين أو المفكرين.

إنه - على العكس - يقدم "صورة" الشاعر من خلال "تصور" الطفل وروحه وبراءته فى الإرسال والاستقبال.

هنا مفهوم للشاعر لا يُستقى من التصور الرومانسى الذى يتجلى فيه الشاعر حزيناً مغدوراً مطعون القلب ، ولا يُستقى من التصور المدينى الذى يتجلى فيه الشاعر جوالاً فى طرقات المدن ذاتاً فردة محطمة تصارع الآخرين . بل تُستقى من "مخيلة" الطفل و"مخيلة" القرية ممتزجين فى مركب سحري: حيث براح الغيطان وصليل السيوف والمزاريق والشجن والخرافة والفقد الأبدي.

والحاصل أن اتجاه الراوى إلى رصد "الحياة البشرية" لا رصد "الآراء" النظرية فى الشعر والثقافة، يتيح له أن يلتقط الجدل العميق بين السلوك البشرى المعتاد، وبين مفهوم الشعر، وبين مفهوم الوطن. وهو الجدل الذى يسطع فى كثير من لقطات الكتاب. ففى قطعة بديعة بعنوان "السيرة الذاتية لأنبياء المعدن المصطفى" يتحدث مطر عن مسدس أبيه وعن أنواع الأسلحة وأثمانها وأسمائها، التى هى أسماء كائنات خلابة من المعدن وكعوب الخشب اللامع ، تسبح فى هيولى من جسارة القلب وشرف الوقوف ضد الظلم والشر ودهاء الخيانة المباغتة، وكانت طرق إخفائها عالماً معقداً من الذكاء ورهافة الملاحظة واللعب بالأعصاب ودقة المخاطرة.

فى إحدى الضائقات المالية باع أبوه

السدس. وهنا نسمع مطر يحكي عن بيع المسدس، ويؤول هذا البيع تأويلاً لا تدرى معه: هل هو يحكى عن مسدس أبيه، أم عن الشعب الأعزل، أم عن تمرد الشعر على التكلس؟

***

يلحظ قارىء "أوائل زيارات الدهشة" احتفال مطر البالغ بشعائر القرية وطقوسها وعاداتها وخرافاتها، وهو الاحتفال الذى تجلى بعد ذلك فى قصائد مطر الشعرية، مع اختلاط هذه الشعائر والطقوس بصبغة فلسفية تسم شعر مطر بأسره.

هكذا يمكن أن يلاحظ القارىء ضيق المسافة بين "الحياة" التى ترصدها "أوائل زيارات الدهشة" وبين "شعر" مطر فى مسيرته التى وصلت الآن إلى ثلاثة عشر ديوانا، تبدأ بـ "يتحدث الطمي" وتنتهى بـ "احتفاليات المومياء المتوحشة".

ولأن هذا الكتاب الجميل مقصور على "هوامش التكوين"، فمن مهامه أن يعرفنا على اللبنات الثقافية الأولى فى شاعرنا، وعلى أصوله التراثية، ومكونات ذائقته الشعرية، وما تظهره لنا من جذور وآباء.

فى هذه السياق يسطع اسم محمود حسن إسماعيل وديوانه "أين المفر" الذى أهداه إلى شاعرنا أمين مكتبة مدرسته الثانوية.

هذه هى السلالة التى ينحدر منها مطر، وهى السلالة التى يسميها "سلالة النور" . هل نستغرب بعد ذلك حينما نجد أن السلالة والمواريث والأصلاب والرحم والأسلاف (وغيرها من كلمات هذا الحقل الدلالي) هى "تيمات" أساسية فى مجمل شعر مطر، حتى أن ذيوع هذه "التيمات" بكثرة لافتة، دفع بعض نقاد شعر مطر إلى اتهامه بالسلفية والتطلع إلى الماضى باعتباره "العصر الذهبى" للحياة العربية!

***

لم يزعجنى فى هذا الكتاب العذب سوى إقحام مطر لقضية "مصر الفرعونية ومصر العربية" إقحاماً نابياً عن السياق الخاص به.

فتحت عنوان "الغول إلى الأبد" سيفاجأ القارىء بفقرة طويلة هى أقرب إلى المقال الفكرى السجالى، يهاجم فيها شاعرنا أصحاب تيار الدعوة إلى "مصر الفرعونية" هجوماً عنيفاً مكتظاً بالشتائم والهجاء المقذع الذى يتناقض مع طبيعة الخطاب الرفيع فى مجمل اللقطات المرهفة المركبة فى آن.

في هذه الفقرة - الملصوقة لصقاً مباغتاً - منافحة أيديولوجية منفعلة لكاتب "عروبي" موغل في قوميته المتطرفة.

والحق أن أحداً لا يدعو إلى استعادة المنظومة الفرعونية الكاملة، حتى بين دعاة التعصب، ذلك إن المقصود هو عدم تجاهل المرحلة الفرعونية من تاريخ مصر. وهو التجاهل الذى يتعمده بعض المؤرخين الإسلاميين الذين لا يرون لمصر تاريخاً قبل الفتح الإسلامى لها.

وإذا كان دعاة "الفرعونية" متطرفين غلاة، فلا يصح لنا نحن الشعراء أن نقع فى "العروبة" متطرفين غلاة، كما فعل مطر فى "صيحته" المنفعلة الناتئة عن مناخ "الخبرة الفطرية" الذى ينتظم الكتاب بأسره.

***

بعد موت الأب تبدأ هجرة الشاعر.
"أوائل زيارات الدهشة" تنتهى بلحظة الخروج من القرية، حيث سيشد الشاعر رحاله إلى كفر الشيخ ليعمل مدرساً للفلسفة فى مدارسها الثانوية ، وحيث سوف يختتم وجوداً ويبدأ وجوداً.

يا عفيفي: دواير دهشتك مفتوحة.

**

مبررات وجود جورج حنين

لم لا نصادف على قنطرة تنتصب فجأة بين كارثين امرأة ذات عينين خفّاقتين تخبرانك باسمها فيبدو أجمل من شفا هاوية مكسوة بغلالات سوداء؟"

هكذا تحدث جورج حنين فى قصيدة بعنوان "منظورات" يهديها إلى أندريه بريتون . وحنين هو الشاعر السريالى المصرى الذى عاش ورحل فى باريس ، ويمر - هذه الأيام - ربع قرن على وفاته ، حيث مات عام ١٩٧٣،

يرتبط اسم جورج حنين (كما يقول مترجمه بشير السباعى) بظاهرة على جانب كبير من الأهمية فى تاريخ الانتلجنسيا المصرية المعاصرة، وهى ظاهرة تهميش الانتلجنسيا الليبرالية وظهور الجيل الأول للانتلجنسيا الثورية المعاصرة. وقد اعتبره أندريه مالرو. الروائى الفرنسى الكبير، النموذج الأكثر ذكاء لهذا الجيل.

ويرى بشير السباعى - فى مقدمته لديوان حنين "لامبررات الوجود" - أن رؤى الشاعر الكبير قد تشكلت تحت تأثير الانعطافات التاريخية المأساوية التى أعقبت تراجع المد الثورى فى أوربا بعد هزيمة الثورة الألمانية فى عام ١٩٢٣، وتحت تأثير الغليان السريالى الذى تفجر بين صفوف الانتلجنسيا الإبداعية الأوربية التى روعتها مجزرة الحرب العالمية الإمبريالية الكبرى (١٩١٤ - ١٩١٨) واستفزها عداء البرجوازية الأصيل للتحرر الإنسانى ذلك العداء الذى كان ماركس قد رصده منذ أوائل أربعينيات القرن التاسع عشر.

وخلال الفترة الممتدة من عام ١٩٣٦ حتى عام ١٩٤٨، أى منذ نشوب الحرب الأهلية الأسبانية إلى نشوب حرب فلسطين، ارتبط جورج حنين (١٩١٤ - ١٩٧٣) بالتجمع السريالى الباريسى الذى قاده الشاعر الفرنسى الكبير أندريه بريتون اعتباراً من عام ١٩٢٤. وخلال تلك الفترة كان جورج حنين علما بارزاً من أعلام الحركة السريالية وأحد قادتها المرموقين.

مع مطلع عام ١٩٣٩، وتجاوباً مع الدعوة التى أطلقها أندريه بريتون وليون تروتسكي، القائد الماركسى الثورى ، من أجل "فن ثورى حر"، ومن أجل تأسيس "اتحاد أممى للفن الثورى الحر" أسس جورج حنين (مع أنور كامل، وكامل التلمسانى ، وفؤاد كامل، ورمسيس يونان وآخرين) جماعة "الفن والحرية" - أول تجمع واسع لمثلى الانتلجنسيا الإبداعية الثورية المصرية المعاصرة.

تعاون جورج حنين والسرياليون المصريون مع مجلة "دون كيشوت" (١٩٣٩ - ١٩٤٠)، وأصدروا نشرة "الفن والحرية" (١٩٣٩)، ثم أصدروا فيما بعد مجلة "لابار دوسابل" (١٩٤٧ - ١٩٥٠).

تعاون حنين مع مجلة "التطور"

(١٩٤٠)، لسان حال جماعة "الفن والحرية"، التى رأس تحريرها أنور كامل، والتى سرعان ما توقفت بعد أن تعرضت لحملة مسعورة من جانب قوى الرجعية المصرية وعملاء الامبريالية البريطانية ولتدخلات قوية من جانب أجهزة الرقابة.

لم ينضم جورج حنين - لا فى مصر ولا فى فرنسا - إلى أى حزب سياسي. وقد تمسك طوال حياته بمفهوم متطرف عن الحرية استمده السرياليون من تراث الفوضوية الأوربية وقد حاول حنين مزج هذا المفهوم برؤية مستمدة من تراث الاشتراكية الفرنسية. خاصة بعد أن شهد النتائج الخطيرة للابتذال الستالينى للماركسية.

اتخذ جورج حنين موقف العداء الشرس للفاشية فى جميع تبدياتها، ووقف ضد التجهيلية المصرية وشن حربا لا تلين على الاتباعية.

عاش جورج حنين حالة "نفى داخلى" فى مصر خلال الفترة الممتدة من ١٩٥٤ حتى ١٩٦٠، حيث شهد - كما يقول بشير السباعى - عملية الانحدار الاستبدادى الناصرى التى رصد أبرز سماتها: كبت مبادرة وتلقائية الجماهير، والقضاء على استقلال الوعى والضمير عن "وعي" و"ضمير" الدولة الاستبدادية، أو عن ديماجوجيتها.

واضطر حنين إلى الرحيل عن مصر نهائيا فى عام ١٩٦٠ حيث جرب المنفى الخارجى فى أثينا، ثم فى روما، ثم فى باريس حيث مات يراوده حلم التمرد الأبدى.

فى "بورتوريه كامل التلمسانى" يقول حنين - وكأنما يقول لنفسه :"تحب الفرش الذابلة مرة وإلى الأبد، أسرة نقض الحب والشرفات الليلية التى تنطلق منها تجد يفاتك النقية لتطارد السماء".

***

والحق أن الحديث عن جورج حنين - فى ذكرى رحيله الخامسة والعشرين - يثير فى العقل النقدى قضيتين رئيسيتين:

القضية الأولى هى الصلة الوثيقة بين جورج حنين - وسائر تياره السريالى التروتسكى - وبين الصف الجديد من شعراء الكتابة الشعرية الجديدة (يسميهم البعض شعراء التسعينات) فى مصر وبعض البلاد العربية، وبعض أبائهم المباشرين من مثقفى وشعراء الجيل السابق (المسمى السبعينيات).

فالمطلع على التجربة السريالية إطلاعاً كافياً سيتبين - الآثر الواضح لها على التجربة الشعرية للتسعينيات فى مصر ولبنان والمغرب، وسيجد كثيراً من صور وأفكار بريتون وحنين وهنرى ميشو وترتسكى وغيرهم متغلغلة فى قصائد وأفكار تجربة التسعينيات العربية.

سنقرأ لجورج حنين قوله "امبراطورية الحوائط لا تنتهى. الويل لمن يساومها على وجبة الطوب والجبس المستحقة لها. إنها بعد نعاس طويل تنشر فى وضح النهار أشباحاً لا تطاق" . ونحن نعرف أن الشاعر أحمد طه (أحد آباء التجربة التسعينية فى مصر. وصاحب مجلة "الجراد" المخصصة لذلك التيار) له ديوان بعنوان "امبراطورية الحوائط" . وهو الديوان الذى خصص معظمه للحديث عن أنور كامل ، وتتضح فيه شبكة خطوط الخريطة

السريالية حينما نقرأ:

"وكنت تفكر: كيف يكون لجورج حنين الضائع وطن، يتأبطه فى النزهات، ويجالسه فى المقهى ، وقد يتحسس أعضاءه بعد الكأس الثانى".

وتنجلى هذه الصلة الوثيقة ، كذلك ، حينما نقرأ فى البيانات السريالية آراء مثل :"فلنكن حاسمين: المدهش جميل على الدوام، أى مدهش جميل: لا جميل سوى المدهش"، أو مثل:

"فيما يخص التمرد، لسنا بحاجة إلى أسلاف".

أو مثل : "كل الوسائل ينبغى أن تكون جيدة للاستخدام من أجل تخريب أفكار العائلة والوطن والدين". وهى الآراء التى تشكل أساساً للتجربة الشعرية والجمالية عند شعراء الكتابة الجديدة.

وواضح أن التجربة السريالية لم تنتقل إلى الشعراء الشباب المصريين من خلال قراءة هؤلاء الشباب للآثار السريالية بالفرنسية مباشرة، وإنما انتقلت إليهم - ممزوجة بشذرات متناثرة من التروتسكية - عبر وسائط: مثل بعض التروتسكية المتخلفة عن الأربعينيات (أنور كامل)، ومثل بعض المترجمين المغرمين بالتروتسكية والسريالية معا (بشير السباعى وأحمد حسان وغيرهما من متعلمى الفرنسية، والمتعاملين مع المراكز الثقافية الفرنسية والمنبوذين من "متن" الجماعات الماركسية المصرية الرسمية.

والواقع أن هذه الصلة الوثيقة تضع أمام أعيننا سؤالا كبيراً حول "أصالة إبداع بعض أبناء تجربة التسعينات الشعرية. لكن الأهم من ذلك أنها تتيح لنا القول بأن زعم بعض أبناء تجربة التسعينات حول رفض الماضى والتخلى عن الأسلاف وهجر التراث السابق، هو زعم يفتقد الصدق. والصحة . وربما أكدت لنا هذه الصلة الوثيقة أن، أصحاب هذا الزعم- من الشعراء الجدد - هم أكثر استغراقاً وغرقاً فى النهل من الأسلاف السابقين، عن غيرهم من التجارب الأخرى المتهمة بالتواصل مع الرواد وتراثهم البعيد أو القريب.

***

القضية الثانية هى قضية كتابة الإبداع العربى بالفرنسية. ولأنها مسألة شائكة ومركبة فسوف أوجزها بتدقيق وحذر على النحو التالى، مقتصراً على الحالة المصرية:

هل الأدب الذى يكتبه جورج حنين وألبير قصيرى و"أحمد راسم" وجويس منصور واندريه شديد هو "أدب عربى"؟

الشاهد أن مثل هذا الأدب (وله نظائر عديدة فى الجزائر ولبنان والمغرب) يجسد مشكلة عميقة: فهو - من ناحية - لا يندرج فى تأريخ النقاد ومؤرخى الأدب ضمن سياق تطور التاريخ الأدبى المصرى.

مثلاً: يتفق المؤرخون على أسماء شعراء النقلات الشعرية المصرية كالتالى: البارودى للإحياء، شوقي وحافظ للكلاسيكية الجديدة، ناجى وطه وأبو شادى للرومانسية، وعبد الصبور وحجازى للشعر الحر، ومطر ودنقل لما بعد رواد الشعر الحر. ويغيب جورج حنين عن أى موقع فى هذا الرصد، كما يغيب عبد اللطيف اللعبى عن رصد تطورات الشعر المغربي، وكما يغيب مالك حداد عن، رصد تطورات الشعر الجزائرى، وكما يغيب صلاح ستيته عن

رصد تطورات الشعر السوري.
ومن ناحية أخري، فهذا الأدب - الذى يكتبه عرب باللغة الفرنسية - لا يندرج فى تاريخ النقاد ومؤرخى الأدب الفرنسى ضمن الأدب الفرنسي.
وإذا كان "الأدب هو لغته". كما يقال بحق - سيكون صعباً أن تعتبر الأدب الذي يكتبه أدباء عرب باللغة الفرنسية "أدباً عربياً"، حتى لو كانت قضاياه وموضوعاته ومضامينه عربية. ذلك أن المضامين الشرقية لبعض شعر جوته أو لبعض إنتاج فرانزفانون أو أدب داريل، لا تجعل هذا الإنتاج "عربيا"!
نحن نعلم، بالطبع، أن المطابقة الحرفية بين "الأدب" و"اللغة" هى مطابقة خطرة وضيقة. كما نعلم بالطبع أن ما ينطبق على الفكر قد لا ينطبق على الأدب، وأن ما ينطبق على الرواية قد لا ينطبق على الشعر.
لكن السؤال يبقى قائماً:
ما الذى لم يجعل شعر كافافيس شعرا "مصريا" وليس "يونانيا"، بالرغم من أن معظم موضوعاته مصرية ومعظم أجوائه اسكندرانية، حيث عاش في الإسكندرية ومات؟
إنها "لغة" الأدب، لا موضوعه، هى الفيصل الحاسم.

***

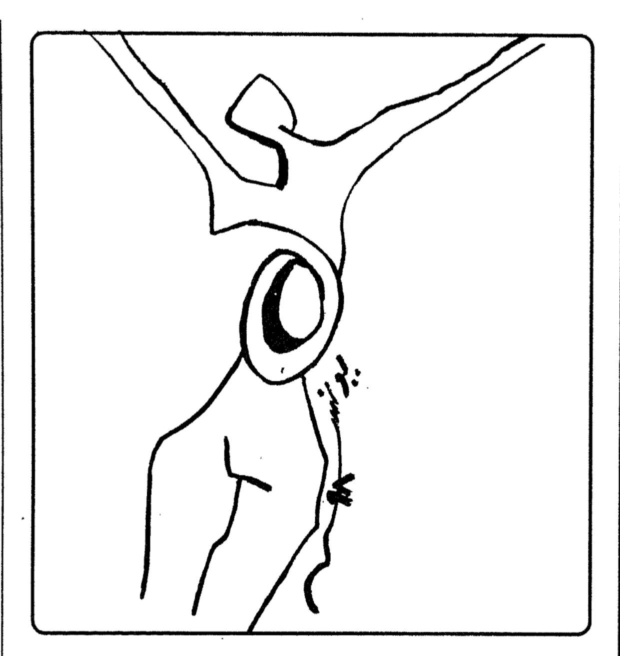
والواقع أن نفراً من المثقفين المصريين قد اتصل بالثقافة الفرنسية، فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، لأسباب عديدة.
من هذه الأسباب أن معظم هؤلاء المثقفين كانوا ينحدرون من أصول برجوازية ثرية لبيوتات غنية، تلاقح بعضها مع الجاليات الأجنبية بمصر، فى القاهرة والإسكندرية، بالمصاهرة أو المتاجرة، ونجم عن ذلك تكون نخبة مثقفة (انتلجنسيا) ذات نزع ليبرالى ووطني، احتكت بالأفكار اليسارية التى حملها بعض اليهود المصريين آنئذ، وقد تسبب بغضهم للاحتلال الانجليزى إلى التركيز على اللغة الفرنسية وثقافتها، كنوع من التميز عن الثقافة الانجليزية وكنوع من مقاومة الانجليز فى آن. كما تسبب بغضهم للواحدية السياسية والاستبداد السلطوى فى الداخل (الملك) والخارج (ستالين) إلى الاقتراب من الفكرة التروتسكية (عدوة ستالين الدائمة) والفكرة السريالية (نصيرة الحرية والخيال الدائمة).
وكانت فرنسا - فى ذلك الوقت وحتى الآن - تساعد على تكوين مجتمعات فرنسية الثقافة والهوى والمزاج فى البلدان المختلفة، فى إطار ترويجها للنزعات الفرانكفونية، فى العالم الثالث خاصة، بديلاً عن فشلها فى السيطرة العسكرية الخارجية.
لكل ذلك، ولغيره، نشأت هذه النخبة الإبداعية التى كتبت بالفرنسية أدباً، لم يلتحم التحاماً طبيعياً فى جسم الأدب العربي، ولم يلتحم التحاماً طبيعياً فى جسم الأدب الفرنسي، فوقع فى "منزلة بين المنزلتين".

***

چورچ حنين - الذى نحتفل بمرور ربع قرن على وفاته - شاعر كبير بحق، لكنه شاعر كبير مهمش. وعماد القول هنا، أن تهميشه ليس - كما يظن محبوه ومرويده - راجعاً إلى تمرده أو سرياليته أو "ثورته الدائمة"، بل هو راجع إلى انفصاله عن لغة شعبه وعن لغة أدب وطنه.

**





كَشَّاف «أدب ونقد» ١٩٩٨

إعداد:

مصطفى عبادة



(أ)

* ابتسام كامل ـ الشارع الطويل ـ قصة ـ يناير

* إبراهيم فرغلى، الثقافة العمانية بين الأيديولوجية والاحتفالية ـ رسالة مسقط ـ فبراير.
نزيف ـ قصة ـ سبتمبر.

* الجامعة الأمريكية محاكم تفتيش آخر القرن ـ تحقيق ـ نوفمبر

* أحمد الخميسى ـ كلاب الظهيرة ـ قصة ـ يناير.
* فنجان قهوة بشارع ماركس ـ قصة ـ اكتوبر.

* أحمد الشريف ـ قميص وردى فارغ: الحياة عبر الكتابة ـ نقد ـ مارس

* أحمد عبد العال: هذا ما حدث ـ قصة ـ سبتمبر

* أحمد إسماعيل: مقابلة على درج اللون ـ فن تشكيلى ـ ديسمبر

* أحمد فؤاد سليم: الفن والزمن.. وحافة الدنيا القديمة فن تشكيلى ـ مايو

* إدوار الخراط - المحنة - قصة - إبريل

* أشرف الصباغ: وقفة مع مغنى الشعب : الشيخ إمام - ذكرى - يوليو.
في ذكرى مكسيم جوركى - دراسة - سبتمبر.
الضحية تستيقظ - فى ذكرى جوركى - أكتوبر
السيدة كانت «مخلوقات من فرح وحزن» - نقد - ديسمبر

* البهاء حسين - قبلى بحنين واحد - شعر - مارس

* الزواوى بغورة: التوسير وتجديد الماركسية - ترجمة - أغسطس
- موقف من الوضعية المنطقية - دراسة - ترجمة - ديسمبر.

* أمجد ريان: الاحتفاء بالنسبى عن إبراهيم أصلان - نقد - يونية.

* أمل عبيد «الخباء» وتيار الوعى - نقد - فبراير.

* أمينة زيدان: أسطورة من حزن الأم - قصة - أكتوبر.

* انتصار الشنطى: الواقعية الاشتراكية وشروط البقاء - دراسة - يوليو

* انطوان شلحت: الواقعية الاشتراكية بين السياسى والجمالى(١) - دراسة - سبتمبر.
- الواقعية الاشتراكية بين السياسى والجمالى(٢) دراسة - أكتوبر.

* أنور مغيث: ردونسون: قراءة فى سجال دائر - دراسة - أغسطس.

* أيمن الحكيم: والنبى وحشتنا يا بليغ حمدى - المصوراتى - ديسمبر.

* أيمن عبد الرسول - حد الردة فى الإسلام - دراسة - مارس.
- النبى والشاعر - دراسة - أكتوبر

* أيمن فايد - خرافة الغرب - عرض كتاب - مارس.
- ماركس فى استشراق «إدوارد سعيد» - فكر - أغسطس.
- العلمانية - دراسة - نوفمبر

* إيهاب صبحى: جوليان جرين: الكتابة والمغامرة ـ حوار ـ أكتوبر.

(ث)

* ثائر ديب: فرويد والتناص الزائد ـ تعقيب ـ ديسمبر.

(جـ)

* جرجس شكرى: أيام «عمان» المسرحية ـ متابعة ـ مايو.
: يوم طويل ـ شعر ـ يوليو.
: رحيل حسن حاكم ـ أغسطس
:المسرح هو مرعى الأغنام ـ مسرح ـ نوفمبر.

(حـ)

* حسين بيومى: القبطان: شكل جديد وبطل أسطورى ـ سينما ـ مايو.

* حسين عبد الرحيم ـ عوض ـ قصة ـ يناير.

* حسن خضر: الفوتوغرافيا لا تندم ـ شعر ـ يوليو.

* حلمى سالم: بورتريه المثقف (عز الدين نجيب ـ كمال خليل ـ وحمدين صباحى) ـ تحية ـ يناير.
: تعدد ريان وحياده ـ نقد ـ يوليو.
: بورتريه الضباط الأحرار ـ شعر ـ أغسطس.

(خـ)

* خالد البلشى (إعداد) دفاتر النهضة: الماركسية والفكر المصرى الحديث (١)- يناير.
- الماركسية والفكرى المصرى الحديث (٢) ـ فبراير.
- الماركسية والدين ـ ندوة ـ أغسطس.

* خليل الجيزاوى: خط الانكسار ـ قصة ـ يوليو.

(ر)

* رانيا التونى: الجامعة والسلطة - (دفاتر النهضة) - يونيه.

* رانيا خلاف - الدوائر القصيرة - مختارات قصصية مترجمة - يناير.
- الطفل المنبوذ - ميلان كونديرا - دراسة مترجمة - أغسطس.

* رشا السيد جودة: موباسان والقصة المصرية - رسالة - أغسطس.

* رشيد يحياوى: تسعينيات الشعر المصرى: طحين الأجيال المتعاقبة[1] - دراسة - ديسمبر.

(ز)

* زينب العسال: غرباء على الخليج - دراسة - أكتوبر.

(س)

* سامح الموجى: الفن بين سارتر وماركس - عرض كتاب - يوليو.

* سعد القرش: جمال البنا. القتل بالتجاهل - عرض كتاب - سبتمبر.

* د. سعيد توفيق: قرن من التنوير كيف انتهى؟ - دفاتر النهضة - سبتمبر.

* سعدية مفرّح: فى حضرة الست - شعر - يونيه.

* سيد سرحان: سر تأخر المصريين - دفاتر النهضة - أغسطس.

* سمير درويش: عبد الحليم حافظ: راوى عموم مصر - المصوراتى - نوفمبر.

* سهام العقاد: تكريم فطين، ورستم، وشلاضيمو - متابعة - يناير.

(ش)

د. شاكر عبد الحميد: رمزيات المقاهى والأب - نقد - يونية

(ص)

* صفاء عبد المنعم زايد: البنت والحمّال - قصة - أكتوبر.

* د. صلاح الدين يونس - الشعرلغة وخطاب - دراسة - إبريل.

* د. صلاح السروي: نقد الرواية بين الاتجاه الاجتماعى والاتجاه البنيوى - دراسة - مارس.
- نقد الرواية: الرؤية بين المرسل والمستقبل - دراسة - إبريل.
- ماذا صنعت الحملة الفرنسية بمصر - دراسة - أغسطس.

* د. صلاح قنصوة: أو كما قال صامويل هنتنتجتون: فرق تسد - دراسة مقدمة لكتاب : صدام الحضارات - مايو.

(ط)

* طارق إمام: عذابات نص التذكر (١). نقد . طارق إمام يناير
- عذابات نص التذكر (٢) نقد - مارس.
- قطة التسعينيات تكره النحو - قطة - ديسمبر.

* طاهر غانم: حظر التحول (قصة: لورنس دور) - ترجمة - مارس
، ليلة الزفاف - قصة لاندولفى - ترجمة - نوفمبر.

* د. طاهر لبيب: الحتمية والمبادرة - دراسة - نوفمبر.

* طلعت الشايب: منيف: قامع ومقموع وبينهما نفظ.. تحية - إبريل.
- عندما جاءه المخاض - المصوراتى - أكتوبر.
- هوس العمق - قصة «باتريك زوسكيند» - ترجمة - نوفمبر.

(ع)

* عادل الحرّانى: سكوكسيه للمؤلف - شعر - أكتوبر.

* عبد الحميد البرنس: طائر - قصة - نوفمبر.

* عبد الحيمد البسيونى: داخلى ، ليل، مطر - قصة - مارس.

* عبد الجواد خفاجى: القط - شعر - يوليو.

* عبد الرحمن شاكر: محمود محمد شاكر - صورة - أغسطس.

* عبد الرحيم الماسخ: فاهم - شعر - أغسطس.

* عبد المريد العبادى: أسطورة العاشق - شعر - يونية.

* عبد المنعم رمضان: المجد ليس فى « لوديف ». رسالة فرنسا - ديسمبر.
* عبد المقصود عبد الكريم: لا تهلك أسى - شعر - سبتمبر.

* عبده الزراع: موسيقى العمر المخطوف - شعر يوليو.

* عز الدين نجيب: تصاوير الزنزانة رقم (١) - تجربة - يناير.
: مولانا القرن الحادى والعشرون - فن تشكيلى - مايو.

* عصام زكريا: القبضان - سيد سعيد، سينما - يوليو.

* عطية معبد: للمواجيد رب - شعر - نوفمبر.

* عفاف السيد: ملامح - قصة - يونية.

* د. علاء عبد الهادى. والله زمان يا فاطمة - مسرح - إبريل.

* على الشوكى: كطفل ألهو بوحدتى - شعر - يوليو.

* على نصار: رداً على كمال رمزى: طعنات من الأخوة - رد - ديسمبر.

* عمرو حمزاوى: حول مفهوم الانحطاط فى الفكر العربى - دفاتر النهضة - ديسمبر.

* عيد عبد الحليم: عزلة الحواس - شعر - اكتوبر.

(غ)

* غادة الحلوانى : تهانى راشد: أنا بنت مؤتمر باندونج حوار - يناير
المصرى من مثله - عرض كتاب - أبريل

كيف تحيا الحياة - آلان بوتون - ترجمة - نوفمبر

* غادة عبد المنعم: الميهى يغازل الشباك باالستّات - سينما - سبتمبر.

* غادة نبيل: مؤتمر أدباء مصرفى الأقاليم .. متابعة – يناير.
فوات - نص قصص - مارس
جولة وثلاثة معارض - فن تشكيلى - مايو.
مدينة - قصة - أغسطس.
أسمهان: صوت أميرة - المصوّراتى . سبتمبر.

* غريب عسقلاني: صدمة طائر الرخ العجوز – قصة – يونية.

(ف)

* فاطمة خير: قصتان – قصة – أغسطس.

* د. فتحى أبو العينين: الغيطانى وهاجس الزمن - نقد - فبراير

*فتحى عبد السميع: الخيط فى يدى - شعر - يناير

* فتحى عبد الله: شعرية الانفصال والاتصال فى "عطرميت" – نقد – يونية.

* فريدة النقاش: سليمان الحلبي: بطلاً بتفويض الجماعة - تابع ملف الحملة الفرنسية – أغسطس.
: السعادة أية فرحة ثقيلة – نص – نوفمبر.
فؤاد مرسي: كان مندهشاً – قصة – أكتوبر.

* فوزى سليمان: حوار مع نصير شمة – حوار – يونية

(ك)

* د. كامليا صبحي: أفمن يبدعون كمن لايبدعون (بينالى الإسكندرية) - فن تشكيلى - فبراير
- قاموس المصطلح النقدى - معجم - أبريل - مايو - سبتمبر.
- قاموس المصطلح النقدى - معجم - أبريل - مايو - سبتمبر – ديسمبر.

* كمال رمزي: سباق التقدم - مهرجان دمشق - يناير.
- رحيل الفتوة .. فريد شوقى الملك - سبتمبر.
- الإنتاج المشترك ودرب التبأنات - سبتمبر.
- أنشودة البنائين وهنيدى سينما - نوفمبر.
- أيام قرطاج السينمائية: هموم السينما والوطن - رسالة تونس – ديسمبر.

(م)

* ماجد يوسف أحزان مواطن مصرى - تحية - يناير

* د. ماهر الشريف: "الاستقلال الثقافي" فى زمن العولمة – دراسة – يوليو.

* د. ماهر شفيق فريد: جدل الأنا والآخر - نقد - فبراير

* غالى شكرى : أزمته أزمتنا جميعاً - تحية - أغسطس.

* فؤاد زكريا : خطاب العقلانية - دفاتر - النهضة - أكتوبر.

* مجدى حسنين: الحزن والارتباك وفرنسا - مهرجان القاهرة السينمائى الدولى - متابعة - يناير
- «جارودي» فى مصر - مصر فى «جارودى» متابعة أبريل.
- التناص الصوفى فى شعر أدونيس - رسالة - يونية.
- حوار مع أهداف سويف - حوار - سبتمبر.
* مثنوى جلال الدين الرومي: العارف شمس منتصرة - كتاب - ديسمبر.

* مجيد القبيس: السيّاب : الموت قبل الأوان - ذكرى - يوليو.

* مدحت منير: مش قادر اسلّم - شعر - نوفمبر.

* محمد الكفراوى: الفقد معلّق بشص - نقد - نوفمبر.

* د. محمد حافظ دياب: فقه الجسد - دراسة - يناير
– الفرنكفونية: هل تشكل أداة للعلاقات الدولية - (تأليف د. المهدى منجرة) - ترجمة - إبريل.

* محمد حسيب حسين: سلطة القراءة وتدمير الخطاب - تعليق - مارس.

* محمد حسين أبو العلا: حسن حنفى - الاستغراب ومصير الوعى - حوار - فبراير.

* محمد رفاعى: سوق المراهنات - شعر - فبراير.

* محمد سعد شحاتة: الشعر والتصوّف - رسالة - سبتمبر.

* محمد عامر: أراك أمس - قصة - أكتوبر.

* محمد عبد القادر الفقى: تقاسيم على بكائية ابن زريق شعر - أكتوبر.

* محمد عبد السلام العمرى: العبيد - قصة - مارس.

* محمد عبد النبى: أضغاث - قصة - سبتمبر

* محمد عبد إبراهيم: الديك والزهرة - شعر - فبراير.
الضلع التترى - شعر - أغسطس.

* محمد فريد أبو سعدة: طائر الفينيق (شهادة عن نزار قبانى - يونية).

* د. محمد عبد المطلب: التناص الديوانى فى «سراب التريكو» - نقد - فبراير.

* د. محمد فكرى الجزار: الأدب - الجنس الأدبى - والإشكالات النظرية - دراسة - مارس.

* محمد فهمى الدسوقي: ملاك - شعر - نوفمبر.

* محمود الأزهري: - القهوة - شعر أبريل.

* محمود جابر: - شهوة القلم تعود - قصة - يناير.

* محمود خير الله: التشكيلى اجتماعيا - عرض كتاب - فبراير

* محمود عز الدين: النهار - قصة - يونية.

: حدث فى خلية النمل - مسرحية - أكتوبر.

* مشهور فواز: تأويل آخر - شعر - أكتوبر.

* د. مصطفى الضبع: أصوات القص فى «جسد آخر وحيد» نقد - سبتمبر.

* مصطفى العايدي: طوق من الحكايات - شعر - يناير.

* مصطفى عبادة: كشاف أدب ونقد - ببليوجرافيا - يناير.
- الأجندة - متابعات فى الحياة الثقافية والكتب - أبريل.
- العولمة : كلاكيت أول مرة - مؤتمر - مايو.
- الأجندة: مقابعات فى الحياة الثقافية والكتب - سبتمبر.
- الأجندة: متابعات فى الحياة الثقافية والكتب - ديسمبر.

* مصطفى معاذ: سأموت قريباً - شعر - أكتوبر.

* محمد كمال : إبراهيم عبد الملاك: المرأة وطن - فن تشكيلى - نوفمبر.

* ملك عبد العزيز: فى الرد على نجيب محفوظ - رد أغسطس.
- العدل يفرش ظله - شعر - ديسمبر.

* ممدوح شلبى: كلوز آب - عباس كياروستامى - سينما - أكتوبر.
سينما "ماخمالباف" بين الأصولية والعقلانية - سينما - نوفمبر.

* مى التلمساني: باتجاه المآقي: التجدد والدهشة - نقد - أكتوبر.

* مونادا مراد: خطوط فى عظام قلب - شعر - أكتوبر.

(ن)

* ناصر عراق: رباعية الخيل والليل - فن تشكيلى - مايو.
- رنين الموروث الشعبى - فن تشكيلى - يونيه.
- بينالى القاهرة: فضوها سيرة - فن تشكيلى - أغسطس.
- تخريب الفن وبلبة - فن تشكيلى - نوفمبر.

* نبيل خلف: قصائد قصيرة - شعر - سبتمبر.

* نبيل سليمان: سعد الله ونوّس: الواقع والتاريخ فى النظر والإبداع - ذكرى - يوليو.

* د. نصار عبد الله : قصائد عن الوحدة - شعر - فبراير.
- قصتان قصيرتان جداً - قصة - مارس.

* نضال حمارنة: - إيلوار العاشق الجسور - ذكرى - يناير.
- نساء فرويد وخواتمة - دراسة - نوفمبر.

* د. نيفين زيور: «لاكان»: المرأة وتكامل صورة الجسد - دراسة - فبراير.

(هـ)

* هانى عيّاد: كرسى «الأستاذ صلاح» ومشروعات استعادة الذاكرة الوطنية - تعليق - ابريل.

* هانى نسيرة: الحداثة وإشكالية العولمة - ندوة - إبريل.

* هدى أحمد جاد: الهجرة - قصة - ديسمبر.

* هدى توفيق: هو داخل مربع - قصة - يناير.

* هدى حسين: - ذاكرة الموت - شعر - يوليو.

(و)

* وائل فاروق: اغتراب الحلم فى «اهبطوا مصر» لمحمد العمرى - نقد - سبتمبر.

* وفاء حسن: شهادة وفاة - قصة - سبتمبر.

* د. وليد عبد الناصر: توفيق عبد اللطيف : قولوا لعين الشمس تحية - ديسمبر.

الأبواب الثابتة

أ - الافتتاحية: بقلم المحرر ١٢ عدداً من يناير إلى ديسمبر

ب - الديوان الصغير

١ - الشعر الجديد فى العراق (نصوص تهزم الحصار) إعداد وتقديم : عدنان صائغ - وعلى عبد الأمير - يناير

٢ - خرافات صينية : الحكمة والموعظة الحسنة على لسان الطيور والحيوانات والأشياء. ترجمة: طلعت الشايب تقديم د. شاكر عبد الحميد . فبراير.

٣ - نصوص من سيد القمنى وخليل عبد الكريم. تقديم: فريدة النقاش . مارس.

٤ - مختارات من شعر "صلاح چاهين". إعداد وتقديم: مصطفى عبادة. ابريل.

٥ - سفر الجنوبي، مختارات من أمل دنقل . إعداد وتقديم: سمير درويش. مايو.

٦ نزار قباني: نصف قرن من الجنون الجميل، اختيار وتقديم طلعت الشايب. يونية.

٧ - لهب "باث" المزدوج: مختارات من شعر "اوكتافيوبات" ترجمة د. محمود السيد علي، اختيار وتقديم: حلمى سالم - يوليو.

٨ - أجافيكم لأعرفكم: مختارات من شعر صلاح عبد الصبور. إعداد وتقديم: سمير درويش - أغسطس.

٩ - قصص بالعامية لـ مصطفى مشرفة. إعداد وتقديم: فؤاد مرسى . سبتمبر.

١٠ - د.هـ. لورنس: شاعر بلا قناع . ترجمة وتقديم: طاهر البربري. أكتوبر.

١١ - برتولد بريخت شاعراً. إعداد وتقديم : د. حسن طلب. نوفمبر.

١٢ - تعالوا لتروا الدم فى الشوارع: مختارات من شعر "بابلو نيرودا". ترجمة د. الطاهر أحمد مكى. إعداد وتقديم حلمى سالم. ديسمبر.

جـ - كلام مثقفين. أ. صلاح عيسي.

١ - الحى أبقى من الميت . يناير.

٢ - الله غالب. مارس.

٣ - الاستقلال من دون استقرار. ابريل.

٤ - أفكار طليعية. مايو.

٥ - شىء من الحرج. يوليو.

٦- طاقة من الأمل. أغسطس.

٧ - كثرة الطرابيش ووفرة الكوسة . سبتمبر.

٨ - نقص القادرين على التمام. أكتوبر.

٩ - القانون ليس فيه أباظة. ديسمبر.

د - ملفات:

١ – خمسون عاماً على نكبة فلسطين. اشترك فيه:
إدوارد سعيد – كمال أبو ديب – محمود خير الله – خالد البلشى – أحمد عمر شاهين – د. فيحاء عبد الهادي. مايو.
٢ – مصر والفرنسيس : هل هناك آفاق؟ وهل هى مشتركة؟ اشترك فيه : حلمى سالم – عز الدين نجيب – غادة نبيل – أحمد عبد العال – كامليا صبحى – مصطفى عبادة – سمير الفيل – فريدة النقاش – صلاح السردى – يونية . أغسطس.
٣ – ذهنية التحريم وقضية "رودنسون". اشترك فيه:
إبراهيم فرغلى – سونيا حجازى – فاطمة بسيونى – ديدييه مونسيو – وبيان طلاب الجامعة الأمريكية – يوليو.
٤ – سلامة موسى . اشترك فيه: د. أنور عبد الملك – د. رفعت السعيد – رءوف سلامة موسى – أيمن عبد الرسول – هانى لبيب . ورسائل سلامة موسى إلى ابنه رءوف . أكتوبر – نوفمبر.
٥ – بابلونيرودا: اشترك فيه ، حلمى سالم – د. طاهر أحمد مكي. بالإضافة إلى الديوان الصغير – ديسمبر.
٦ – عطر مراكش: قصائد مغربية جديدة، إعداد : عبد العزيز أزغاى . شارك فيه: سعيد عاهد – محمد بوجبيرى – جلال الحكماوى – جمال بدومة – ياسين عدنان – عبد الدين حمروش – حسن الوزانى – جمال الموسادى – عبد العزيز أزغاى – نوفمبر.

هـ : تجارب:

١ – عامان فى الورشة القاهرة.. تجربة كتب عنها : عبد القادر ياسين – محمد حسن عبد الحفيظ – فوزى عمارة – انتصار الشنطى – بيسان جهاد عدوان – ميرفت عاطف غزال – أبريل.
٢ – شبرا مبدعة: (نصوص شابة) كتبها: هانى أحمد فضل – صبحى شحاتة – ثريا السيد على – عادل عبد الوهاب محمد – جمال محمد السيد – خالد سالم – صابر أحمد على – محمود عبد الله عبد الجواد – عماد أبو زيد – أبريل.

و – مرايا متعكسة:

متابعات فى النقد
١ – محمد عامر – محمد الدغيدى – عزمى عبد الوهاب – سامى الغباشى . أغسطس.
٢ – عيد عبد الحليم – عبد الوهاب داوود – تقديم مصطفى عبادة – نوفمبر.

ل – تواصل:

١ – سحر الحب – شعر – منى طاهر – يناير.

٢ – البحث عن ذات المقام الرضيع – عيداروس ناصر . شعر – فبراير.
٣ – الأوراق المتناثرة – حاتم جودة – يونية.
٤ – تواصل مع القراء : عبد الله السبع . نفسية الصباغ – تامر حجاب – بهاء أحمد توفيق – إيهاب كامل ثابت – أحمد أبو بكر أحمد : التحرير . سبتمبر.
٥ – تواصل مع القراء: جبار الكواز. د. رسول محمد رسول – عبد العزيز محمد عبد العزيز الشراكي. التحرير . أكتوبر.

م – وثائق:

١ – بيان حزب التجمع فى الدفاع عن روجيه جارودى فبراير .
٢ – دمعة إلى هشام مبارك – فبراير.
٣ – حريق المسافرخانة ولوحات محمد عبلة – ديسمبر.
٤ – تعليق: من هو "بول جونسون" د. عبد العظيم أنيس . سبتمبر.



تواصل

أرسل الشاعر السورى ريكان إبراهيم هذه القصيدة لرئيسة التحرير، وقد سبقها بسطورٍ قليلة، تحفل بالظرف والضغط والتهديد معا. وها نحن ننشر سطوره وقصيدته بالنص، حتى نشترى أنفسنا "فالعمر ليس بعزقة" كما يقول المثل.

"أدب ونقد"

.

الأستاذة فريدة النقاش.. تحياتى وتقديرى .. إذا نشرتم هذه القصيدة فأنا أشكركم وإذا لم تنشروها فأنا أشكركم .. وإذا أهملتمونى وأهملتموها .. فأنا أشكركم.. ماذا تريدون بعد هذا؟ شكراً فى كل الأحوال .. المهم يا فريدة النقاش أن تستعجلوا نشرها فأنا لجوج الصدر، قليل الصبر.. حملتنى أمى سبعة شهور فلم تحتملنى فقاءتنى إلى الدنيا.

تساؤلات الإغراء الأول

لا الشك أسعف أحلامى ولا ديني
أنى أتكأت أرانى رهن تخمين
ما بين نارين ، ملدوغاً بأخيلتي
وأين من لدغها لدغ الثعابين
يا أخت قابيل، هل ضاجعته نزقاً
وهل تبردت من حماك بالطين؟
من لوث الخرقة البيضاء من دمه
هابيل أم أختـــه فى الموقف
الدون؟
قد كاد يجعلنا أولاد زانية
هذا الذى كان لولا بعض تلقين
مرت على رئتى حواء فأجترحت
منى اعترافات قديس وملعون
فكنت قاتلها المقتول، يخجلني
ما سن قابيل فيها من قوانين
أنا بن أنثى ، ولى أخت، وثالثة
أخرى تداعب أحلامى وتدعوني
قد كن يوماً ثلاثاً فى مخيلتي
وصرن واحدة فى ذهن مجنون

من أنت منهن ، أم أم وليدتها؟
أم التى وقفت بالسم تغريني
فى مخدع الليلة الأولى حبست
دمي
ورحت أخصف حولى وارف
التين
فـفضت عنى اشـتـهـاءاتى
وجنبني
ثأر لهابيل إغراء الشياطين
قد أسكرت خمرة نوحاً فطار
بها
على بساط من النسيان فى
لين
فكان يقطف أثماراً محرمة
ويحتسى لذة من كف تنين
قديمة قصة الفحشاء يا امرأتي
تخبو وتظهر بين الحين والحين
بين الذى قد فيه الثوب من
دبر
ومن قطعن له الأيدى بسكين
يظل فى الأرض معنى الطهر
مختلفاً
ويلبس العهر أنواع التلاوين

ريكان إبراهيم

قوم جلوس.. حولهم ماء

أعلن «فاروق خورشيد» رئيس اتحاد الكتاب المصريين، تجميد عضوية الاتحاد، فى الاتحاد العام للكتاب العرب، احتجاجا على رفض الاتحاد العربى منح العضوية الكاملة لاتحاد كتاب فلسطين، الذى يعمل الآن من داخل الأراضى التى تقع تحت ولاية السلطة الوطنية الفلسطينية. وقال رئيس الاتحاد المصرى: إن اتحاد كتاب فلسطين يتعرض لاضطهاد واضح من إدارة اتحاد الكتاب العرب!

والخلاف بين الاتحادين المصرى والعربى بشأن الموقف من الاتحاد الفلسطينى، يدور حول الموقف من اتفاقيات أوسلو ومن السلطة الوطنية الفلسطينية، فإدارة الاتحاد العربى ترى أن الاتحاد الفلسطينى - الذى يتخذ من مدينة رام الله مركزا له - يدخل فى علاقات تطبيع مع المثقفين الإسرائيليين، بينما يرى الاتحاد المصرى أن هذا الاتحاد هو الممثل الشرعى لعموم كتاب فلسطين، الذى يتوجب على المثقفين العرب مساندته والوقوف إلى جواره.

تلك واحدة من إشكاليات حركة مقاومة التطبيع، التى تعددت خلال السنوات الأخيرة، نتيجة للمستجدات التى انتهت بارتفاع عدد الدول التى وقعت اتفاقيات سلام وتطبيع مع إسرائيل، من واحدة - هى مصر - إلى ثلاث بعد انضمام الأردن وفلسطين إليها، فضلا عن سبعة أقطار أخرى تحتفظ بعلاقات شبه طبيعية معها من دون معاهدات!

- ومن عامين قاطع الأدباء العرب جميعا - بمن فيهم الكتاب المصريون - مؤتمرا دوليا عقده اتحاد كتاب فلسطين فى رام الله، وشاركت فيه وفود من كل أنحاء العالم.

أما وقد قرر مؤتمر أدباء الأقاليم فى مصر، أن يتخذ من موضوع «المأزق العربى الراهن ومواجهة التطبيع» محورا له، فقد تصورت أن المؤتمر سوف يقتحم إشكاليات حركة مقاومة التطبيع، وإن يتوصل - عبر حوار عميق ومسئول - إلى حد أدنى مشترك لما يمكن اعتباره تطبيعا، وأن يخرجوا بالحركة من أزمتها، لتتحول إلى حركة سياسية، بدلا من أن تظل - كما هى الآن - مجرد فصول من الردح الثقافى، يتبادلها فريقان من المثقفين، يتهم أحدهما الآخر بأنهم مطبعون وعملاء للموساد ولل«سى. آي. إيه»، ويقول الآخر إنه لا يطبع لكنه يحاور أو يفاوض، ويتهم الأولين بأنهم عملاء لدول الرفض ولل«سى. إن. إن»!

لكن المؤتمر انعقد وانفض من دون أن يناقش شيئا، وأصدر بيانا ينص على رفض كل أشكال التطبيع فذكرنى بالشاعر العربى البليغ الذى قال: كأننا والماء من حولنا قوم جلوس حولهم ماء.

صلاح عيسى

رقم الإيداع ٩٢/٧٥١٢ الثمن : جنيهان الامل للطباعة والنشر ت : ٣٩٠٤٠٩٦